UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA

Cu titlu de manuscris
C.Z.U. 82.091(100) (043.3)

HĂRŞAN Monica

MITUL LUI ORFEU ÎN DRAMATURGIA CONTEMPORANĂ

10.01.06 – Literatura universală şi comparată

Teză de doctor în filologie

Conducător ştiinţific:
Prof. dr. hab. Sergiu PAVLICENCO

Autor:
Monica HĂRŞAN

Chişinău - 2005

CUPRINS

INTRODUCERE 2

CAPITOLUL 1: ***Mitologie şi modernitate – aventura imaginii***.....11

1.1. Dinamica mitului şi semnificațiile sale.....11
1.2. Mit arhaic – transpunere modernă: desacralizarea şi demitizarea.....26
1.3. Personajele şi fabula mitică: fidelitate sau/şi opoziție?.....41
1.4.Concluziile capitolului.....70

CAPITOLUL 2 : ***Orfeu între modernitate şi postmodernitate – aventura scriiturii***.....77

2.1. Semnificații, simboluri, interpretări.....77
2.2.Influențe literare, căutări, experiențe personale.....104
2.3. Spațio-temporalitatea dramatică şi jocul anacronismelor şi anatopismelor.....127
2.4. Concluziile capitolului.....146

ÎNCHEIERE: ***Prefigurări ale unui nou orizont: postmodernismul***.....153

BIBLIOGRAFIE.....165

ANEXE.....174

ADNOTARE (în limbile română, engleză şi rusă).....180

INTRODUCERE

Lucrarea de față este concepută ca o viziune comparatistă asupra a trei transpuneri dramatice moderne ale mitului lui Orfeu, create – într-un interval de treizeci de ani – de către doi autori francezi, Jean Cocteau (*Orphée*, 1927) şi Jean Anouilh (*Eurydice*, 1941) şi respectiv, unul american, Tennessee Williams (*Orpheus Descending*, 1957).

Actualitatea temei este determinată, mai întâi de toate, de interesul suscitat în epoca modernă de figura lui Orfeu ca arhetip mitic; se remarcă deosebita vivacitate literară, în secolul al XX-lea, a acestui Erou căruia, prin tradiție, i se atribuie inventarea meloterapiei, a citharei, a poeziei şi, mai ales, asocierea – extrem de productivă în plan artistic – dintre *logos* (discurs) şi *melos* (muzică). Orfeu este însuşi prototipul artistului, strămoşul tuturor creatorilor de artă. Tot el este cel considerat ca arhetipul îndrăgostitului fidel şi protagonistul uneia dintre cele mai minunate şi mai tulburătoare poveşti tragice de dragoste.

Mitul lui Orfeu, în diversele sale alotropii succesive, a făcut, de-a lungul timpului, obiectul unor numeroase studii, articole, analize, eseuri (cum ar fi cele aparținând lui Jane Ellen Harrison (1903), André Boulanger (1925), Jean Coman (1939), Maurice Blanchot (1960), Salomon Reinach (1972), G. V. Callegare (1980), Jacques Huergon (1987), Luc Brisson (1991), Reynal Sorel (1995) ș.a.) ori al unor culegeri antologice alcătuite de Ion Maxim (1976), Cornel Căpuşan (1978), Ion Acsan (1981). Cercetarea motivului, însă, este departe de a se fi epuizat.

Considerăm că, la momentul de față, comparatismul nu şi-a spus încă ultimul cuvânt pe acest segment al literaturii, având în vedere că, în afara antologiilor (ce regrupează texte, fără a merge la analiza lor detaliată), studiile legate de Orfeu aparțin unor mitologi, istorici ai religiilor, elenişti, specialişti în civilizația sau literatura Antichității, care, cu toții, se apleacă asupra perioadei *antice* şi nu asupra transpozițiilor literare contemporane. Pe de altă parte, cercetătorii care se ocupă de exegeza celor trei autori moderni prezintă opera acestora în totalitate, fără a stabili,

însă, vreun paralelism cu alte creații literare. Un studiu care să privească în perspectivă comparatistă transpunerile mitului orfic în alotropiile contemporane nu avem cunoştinţă să existe. Aşadar, mai este încă loc pentru noutate în acest domeniu.

Necesitatea şi utilitatea studiului de față pornesc, mai întâi, de la o realitate concretă care se cere explicată şi precizată aici. Facultatea de Litere a Universității «Transilvania» din Braşov este o instituție academică de dată relativ recentă, care a pornit la drum în 1990, cu câțiva oameni entuziaşti, cei mai mulți tineri, cu bune performanțe anterioare, care au construit această secție nouă, crescând şi formându-se odată cu ea. Autoarei (care predă disciplina *Literatură franceză* la Facultatea de Litere) i s-a solicitat, în anul 2002, alcătuirea unui curs opțional intitulat *«Mitologie şi Teatru francez contemporan»*. Cursul s-a scris pe măsură ce s-a predat şi se apropie acum de faza sa definitivă, adică de publicare. Un material dactilografiat şi editat este de maximă urgență şi necesitate pentru studenții Facultății de Litere, care nu dispun în prezent de nici un suport scris pentru această materie (exceptând, desigur, cărțile din bibliografia critică recomandată). Mitul lui Orfeu va constitui un capitol important din curs, alături de celelalte legende mitologice care au fost transpuse în teatrul francez al secolului al XX-lea. Cercetarea comparatistă întreprinsă în această lucrare constituie un model structural paradigmatic, ce urmează a fi aplicat şi în analiza celorlalte fabule mitice incluse în tematica de curs. De asemenea, premisele teoretice (definiții celebre ale mitului şi mitologiei, clasificări ale miturilor, canalele de transmitere ale acestora, semnificațiile şi dinamica lor, trecerea de la mit la tragedia antică greacă, şi apoi, prin diverse alotropii, la transpunerea modernă), vor servi drept capitol introductiv-teoretic al cursului menționat.

În ceea ce ne priveşte, cercetarea motivului mitic al lui Orfeu a început odată cu elaborarea lucrării de diplomă a autoarei, susținută la Universitatea «Babeş-Bolyai» din Cluj, în anul 1981, sub dubla îndrumare a d-lui. prof. dr. Vasile Voia (Catedra de Literatură Universală şi Comparată) şi a d-nei prof. dr. Maria Vodă-Căpuşan (Catedra de Literatură Franceză). Munca de documentare-cercetare s-a continuat în decursul timpului, fiind marcată de mai multe comunicări (cu ocazia

unor sesiuni ştiinţifice, congrese, conferinţe, simpozioane) soldate cu publicarea de articole pe această temă, în reviste, anale, culegeri de studii, volume ale conferinţelor.

Scopul principal pe care şi-l propune prezentul studiu comparatist este punerea în evidenţă a **similitudinilor şi diferenţelor** pe care le comportă cele trei transpuneri moderne ale mitului orfic din perioada inter- şi postbelică; ele sunt raportate, mai întâi, la mitul arhaic şi mai apoi, comparate între ele, notând atât strategiile dramatice comune şi influenţele interculturale, ce apropie cele trei variante contemporane, cât şi trăsăturile specifice, proprii viziunii fiecărui autor, care le separă.

Studiul nostru vizează, de asemenea, prezentarea unui **model paradigmatic de analiză** original, care este utilizat şi ilustrat aici pe mitul orfic, dar care este, totodată, perfect aplicabil oricărui alt motiv mitic transpus într-o operă modernă.

Obiectivele vizate în lucrarea de faţă se împart, în linii mari, în trei categorii:

a. ***La nivel cognitiv***, s-a urmărit recuperarea şi sintetizarea analizelor întreprinse asupra mitului orfic de diverşi cercetători români şi străini, în scopul furnizării unui material de studiu pentru mediile universitare (şi nu numai). De asemenea, s-a preconizat conturarea unei viziuni comparatiste complexe asupra motivului mitic al lui Orfeu în dramaturgia modernă, destinată oricărei persoane care s-ar apleca, dintr-un motiv sau altul, asupra acestui capitol al literaturii universale.

b. ***La nivel operaţional***, a fost vizată elaborarea unui **model** paradigmatic de analiză, general aplicabil oricărei transpuneri mitologice moderne; s-a urmărit, totodată, stabilirea unor criterii de bază pentru compunerea unei **paradigme** care să fie funcţională în analiza diverselor alotropii ale oricărui motiv mitic preluat în epoca contemporaneităţii.

c. ***La nivel didactic***, s-a urmărit facilitarea muncii profesorului şi a studentului, prin oferirea unui suport scris pentru curs şi a unor ustensile didactice pentru activităţile de seminar.

Caracterul ştiinţific novator al lucrării de faţă constă în stabilirea unor **criterii de analiză** ce au fost luate ca repere în lucrarea noastră şi care sunt general

aplicabile, nu doar pentru mitul lui Orfeu, ci pentru majoritatea fabulelor antice preluate şi re-create în literatura contemporană.

Modelul paradigmatic utilizat în cercetarea celor trei variante teatrale moderne a fost structurat pe următoarele coordonate de analiză:

1) dinamica şi semnificațiile mitului (de la Antichitate la modernitate);
2) mit antic – transpunere modernă : desacralizarea şi demitizarea;
3) personajele şi fabula mitică: fidelitate sau/şi opoziție față de mitul originar?;
4) semnificații, simboluri, interpretări;
5) influențe literare, căutări, experiențe personale;
6) spațio-temporalitatea dramatică şi jocul anacronismelor şi al anatopismelor;
7) deschiderile către etapa următoare, cea a postmodernismului.

Metodele de cercetare utilizate în lucrarea de față sunt multiple şi au fost puse în operă succesiv, în funcție de aspectul considerat ca pertinent într-o anume etapă (secvență) a analizei. Demersul fundamental este – aşa cum rezultă şi din titlu – unul ***comparatist,*** care aşază în paralel cele trei transpuneri moderne ale mitului, fără a neglija, totodată, permanenta lor raportare la varianta originară. În principal, ***mito-analiza*** conținutului şi a scriiturii este metoda de bază, care se sprijină, desigur, şi pe alte metode ştiințifice conexe. În descifrarea simbolisticii cu care operează mitul, ***psihanaliza*** joacă, aşa cum era de aşteptat, un rol primordial; pentru compararea structurilor fabulei mitice în cadrul celor trei alotropii moderne, ***analiza structurală*** de tip levi-straussian este de mare ajutor, combinată cu ***analiza semiotică***, în spiritul celei aplicate de Roland Barthes; există şi mai multe abordări ***filosofice*** ale materiei mitice, precum şi secvențe axate pe o ***analiză socio-culturală***.

În privința **bazelor teoretice şi metodologice**, vom menționa faptul că analiza noastră se sprijină pe o bibliografie bogată şi – cel puțin în parte – recentă; ea este ataşată *in extenso* la finalul lucrării şi conține un număr de 119 **studii critice**, dintre care: 24 despre mit şi mitologie, 13 despre Orfeu şi orfism, 4 despre cultura şi literatura Antichității, 8 despre tragedia antică, 19 despre teatru, 8 despre

postmodernism, 8 despre opera lui Jean Anouilh, 7 despre cea a lui Jean Cocteau, 7 despre creația lui Tennessee Williams şi 21 de studii cu caracter general.

În principal s-au utilizat, cel mai adesea, lucrări din critica franceză, la care se adaugă autori din cea americană, engleză, germană şi italiană, şi, desigur, în mare parte, nume de prestigiu din critica şi eseistica românească; unele studii tratează direct sau tangențial probleme legate de tema noastră; altele sprijină în mod indirect analiza efectuată şi aparțin unor domenii conexe (mitologie, istoria religiilor, istoria civilizației şi mentalităților, antropologie culturală, etnologie, psihanaliză etc.).

În statuarea premiselor teoretice generale privind **mitul şi mitologia**, s-au consultat lucrări ale unor autori recunoscuți în materie, ca: Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss, Northrop Frye, Roland Barthes, Roger Caillois, Gilbert Durand, Raffaele Pettazzoni,

De asemenea, s-au utilizat – ca suport de bază pentru aparatul critic – **studii de interes literar general**, aparținând câtorva autori pe care nu-i vom putea omite: Umberto Eco, Gaëtan Picon, Georges Poulet, Maurice Blanchot, Denis de Rougemont, René Girard, Julia Kristeva, Paul Zumthor, Adrian Marino.

Pentru referințele la **Antichitatea greco-latină** şi cele privind **tragedia greacă**, autorii la care s-a apelat cel mai frecvent au fost: Aristotel, Jean-Marie Domenach, Émile Faguet, Guy Rachet, Johannes Volkelt, Ovidiu Drimba.

În privința aspectelor legate de **Orfeu şi orfism**, bibliografia consultată este destul de vastă; vom aminti doar câțiva autori: Cornel Căpuşan, Ion Acsan, Ion Maxim, George Steiner, Maurice Blanchot, G.V. Callegare, Jacques Huergon, Salvatore Lo Bue.

Studiile generale despre **teatru** (destul de numeroase şi ele) şi-au dovedit utilitatea prin aplicarea unor premise esențiale, generale, asupra dramaturgilor analizați; ne vom limita, şi aici, la menționarea selectivă a doar câtorva autori: Maria Vodă-Căpuşan, Georges Batti, Henri Béhar, Antonin Artaud, John Gassner, Kate Hamburger etc.

În partea finală a lucrării, unde se evidențiază deschiderile spre **postmodernism** ale dramaturgilor studiați, analiza se bazează pe lucrările teoretice despre postmodernitate şi fenomenul literar postmodern, elaborate de autori ca: Ihab Hassan, Jean-François Lyotard, Alvin Toffler, Jacques Derrida, Paul Hazard, Liviu Petrescu, Mircea Cărtărescu, Sergiu Pavlicencu ş.a.

Interpretările date operei lui **Jean Anouilh** au trecut, mai întâi, prin exegeza franceză: Henri Gignoux, Paul Ginestier, Pierre-Henri Simon, dar şi prin critica românească, cum ar fi Maria Vodă-Căpuşan; în plus, s-au utilizat, celebrele „*Caiete*" ale Editurii Gallimard: *Cahiers Jean Anouilh*, No.19, Éd. Gallimard, Paris, 1990; o contribuție însemnată au avut şi operele de tip istorie literară, cum ar fi cele coordonate de Paul Surer, Georges Décote, Hélène Sabbah, Bernard Tartayre, Xavier Darcos, sau culegerile de articole literare, apărute sub girul unor nume sonore ale criticii şi eseisticii europene, cum ar fi Gaëtan Picon.

Şi în cazul lui **Jean Cocteau**, s-a recurs, ca primă sursă de documentare, la lucrări monografice ale autorilor francezi: André Fraigneau, Jean-Jacques Khim, Elisabeth Sprigge, Henri Béhar, dar şi la studii apărute în țară, ca acelea ale Mariei Vodă-Căpuşan; vom aminti şi numere ale unor reviste literare, dedicate autorului: *Cahiers Jean Cocteau (Correspondance)*, No.11, Éd. Gallimard, 1990; *Revue des Lettres modernes*, No. 298 / 03.03.1972; un revelator material de studiu a fost oferit de scrierile autobiografice ale lui Cocteau: *Journal d'un inconnu (1942-1945)* (re-editat în 1989) şi *La difficulté d'être* (ediția 1978); vom mai aminti ca material de informare şi istoriile literare tratând despre a doua jumătate a secolului al XX-lea, care sunt aceleaşi ca şi în cazul lui Jean Anouilh.

În ceea ce-l priveşte pe dramaturgul american **Tennessee Williams**, am utilizat vastul studiu al lui Signi L. Falk (*Tennessee Williams*, în "Twaine's United States Authors Series",1961), precum şi istorii literare conținând capitole mai consistente despre acest autor, coordonate de autori ca: John Gassner, Alvin Kernan, Hobson Quinn, Virgil Stanciu; o parte din informație provine din articole ale unor specialişti în literatura engleză : Mihnea Gheorghiu, Virgil Stanciu, Michel Gresset.

Importanța teoretică şi practică. Ne vom referi, mai întâi, la ***însemnătatea teoretică*** a modelului de analiză creat aici, care constă în faptul că el este alcătuit şi structurat paradigmatic, oferind un *„pattern”* aplicabil şi altor analize similare, privind motive mitologice cu alotropiile lor contemporane. Totodată, lucrarea de față ilustrează şi modul concret de funcționare a modelului, ca instrument de cercetare comparatistă a unor transpoziții mitologice. Pe de altă parte, studiul nostru oferă o viziune complexă şi – pe cât se poate, completă – asupra celor trei ilustrări contemporane ale mitului orfic, analiza putând constitui, în perspectivă, un material documentar util pentru cei preocupați de literatura universală şi comparată. Lucrarea adună, de asemenea, şi multe puncte de vedere şi opinii critice, fiind, totodată, şi o sinteză a ideilor de bază din cele mai importante exegeze ale creațiilor celor trei dramaturgi.

Sub aspectul ***importanței practice***, lucrarea va constitui, mai întâi, un suport didactic, o parte din viitorul curs, editat sub titlul *«Mythologie et Théâtre français contemporain»*; dar ea va oferi şi un model de analiză, deci o unealtă de lucru, pentru seminar (interpretări de texte comparate) – ambele destinate sudenților Facultății de Litere.

În fine, **rezultatele cercetării** se vor concretiza, desigur, în publicarea (integrală sau parțială) a studiului nostru, la diverse niveleluri. Prin apariția cursului în editura Universității «Transilvania» din Braşov, primii beneficiari ai rezultatelor cercetării vor fi studenții acestei instituții de învățământ superior, cărora li se adresează ea, în primul rând. Eventual, prin publicarea celor mai importante idei din lucrare sub forma unui eseu, într-o editură de circulație mai largă, se va asigura difuzarea concluziilor acestui studiu (teoretic) şi a modelului de analiză (practic) şi în afara mediului didactico-academic. Pe de altă parte, prezentarea în limba engleză a unui scurt rezumat al acestei lucrări a suscitat deja un viu interes la *Conferința Internațională de Anglistică* din martie 2004 de la Braşov (secțiunea *Cultural and Literary Studies*); prin publicarea comunicării în volumul cu lucrările Conferinței

(editat de Universitatea «Transilvania» din Braşov împreună cu University of Lancaster, Marea Britanie), ea se va înscrie, astfel, şi într-un circuit internațional.

Structura lucrării. Materialul tezei este organizat astfel: corpusul principal se structurează în ***două capitole principale*** cu câte trei subcapitole fiecare, precedate de o ***Introducere*** şi urmate de o ***Încheiere*** intitulată ***Prefigurări ale unui nou orizont: postmodernismul***; la sfârşitul lucrării, se mai găsesc: ***Bibliografia***, ***Anexele*** şi ***Adnotarea*** în limbile română, engleză şi rusă, incluzînd şi **cuvintele-cheie.**

INTRODUCEREA este dedicată ***premiselor teoretice*** ale studiului nostru; ea justifică actualitatea şi oportunitatea temei, explică scopul şi obiectivele tezei, evidențiază caracterul ştiințific novator şi trece în revistă metodele de cercetare şi bazele metodologico-teoretice; apoi, se subliniază importanța teoretică şi practică a lucrării, inventariind şi rezultatele acestei cercetări. În continuare, se face prezentarea succintă a problematicii abordate în lucrare şi a structurii acesteia.

CAPITOLUL ÎNTÂI, intitulat: ***„Mitologie şi modernitate – aventura imaginii”,*** este subcompartimentat astfel :

1.1. Dinamica mitului şi semnificațiile sale;

1.2. Desacralizarea şi demitizarea;

1.3. Personajele şi fabula mitică : fidelitate sau/şi opoziție ?

Capitolul este consacrat evoluției mitului, sub aspect ideatic şi formal, de la fabula arhaică la tragedia antică şi, mai apoi, până la transpozițiile moderne. Se analizează metamorfozele succesive ale mitului, pornind de la ritualul agrar (învestit cu semnificații *sacre*, magico-religioase), trecând prin etapa tragediei (îmbogățită cu semnificații *sociale* şi *etice*) şi ajungând până la produsul artistic modern (axat, mai ales, pe valențele *estetice*).

Se arată apoi că re-crearea mitului în modernitate înseamnă trecerea sa obligatorie prin operația *desacralizării* şi a *demitizării*, întreprinsă deopotrivă de toți cei trei autori contemporani. Analiza acestui proces se face prin raportarea celor trei alotropii contemporane la varianta primară de referință (mitul arhaic), din punctul de vedere al structurii fabulei, al personajelor şi al relațiilor dintre ele; se observă în ce

măsură se mai respectă (sau nu) „nucleul mitic”, cu cele trei elemente de bază ale structurii sale: *mythosul*, *erosul* şi *poiesisul*, după „re-turnarea” materiei mitice în noile configurații a-mitice.

CAPITOLUL AL DOILEA, intitulat ***„Orfeu între modernitate şi postmodernitate – aventura scriiturii”***, prezintă următoarea structură :

2.1. Semnificații, simboluri, interpretări;

2.2. Influențe literare, căutări, experiențe personale;

2.3 Spațio-temporalitatea şi jocul anacronismelor şi al anatopismelor.

Capitolul se referă la deconstrucția şi resemantizarea fabulei, procedând la descifrarea simbolurilor şi a semnificațiilor subiacente atribuite mitului în fiecare dintre cele trei alotropii contemporane. În continuare, se pun în evidență diferențele specifice dintre cei trei autori, ca rezultat inerent al formației lor culturale, al mediului socio-istoric în care au trăit, al evoluției gândirii şi experiențelor personale ale fiecăruia dintre ei.

În sfârşit, se notează anumite similitudini de ordin tehnic între cei trei autori, cum ar fi recursul frecvent la valențele artistice ale *anacronismului* şi *anatopismului*, care vizează, în primul rând, actualizarea mitului şi transpunerea lui în contemporaneitate, cu scopul de a răspunde „orizontului de aşteptare” al publicului modern. Pe lângă acest obiectiv comun, însă, fiecare dramaturg mai are şi finalități proprii, realizând resemantizarea mitului în funcție de viziunea *sa* proprie despre iubire, fidelitate, artă, fatalitate, relații interumane sau – mai general – despre artist şi destinul său.

ÎNCHEIEREA, intitilată ***Prefigurări ale unui nou orizont: postmodernismul***, rezumă şi sintetizează, mai întâi, rezultatele analizelor întreprinse în capitolele precedente; mai apoi, sunt puse în evidență anumite aspecte care marchează deschiderea, la mai multe niveluri, a celor trei transpuneri moderne spre formele şi formulele artistice ale etapei următoare a literaturii, şi anume, aceea a **postmodernității**.

CAPITOLUL 1

MITOLOGIE ŞI MODERNITATE — AVENTURA IMAGINII

1.1. Dinamica mitului şi semnificațiile sale

Reîntoarcerea la mituri în peisajul literar al secolului al XX-lea nu este deloc întâmplătoare: dimpotrivă, ea corespunde noului „orizont de aşteptare” [1, p.12] specific omului modern, martor al unei epoci frământate de incertitudini, traumatizate de conflagrații şi masacre, dezmoştenite de valorile morale şi de credința în Dumnezeu; în acest context de criză, subliniat de majoritatea gânditorilor din era post-nietzscheană, evaziunea din realitate către universul mitic este un fenomen cât se poate de natural (alături – de altfel – de toate celelalte forme de „refugiere” în universuri paralele: oniricul, fantasticul, *science fiction*-ul, paranormalul etc.).

Pe de altă parte, redescoperirea şi revalorificarea filonlui mitologic se datorează şi unei convingeri – adevărate sau false – conform căreia, cu cât străbatem timpul mai adânc, spre trecutul îndepărtat al omenirii, cu atât ne apropiem mai mult de Adevăr: acel adevăr esențial privind propria noastră origine şi propria noastră identitate, care ne-ar permite să aflăm cine *am fost*, în zorii evoluției timpurii a omenirii, cine *suntem* în prezent, şi, poate – de ce nu? – încotro *ne îndreptăm,* într-un viitor devenit din ce în ce mai greu de imaginat... Fără aceste repere, atât de necesare autocunoaşterii noastre ca specie inteligentă, am putea spune (utilizând o expresie celebră a lui Paul Valéry) că „intrăm în viitor de-a-ndăratelea” [2, p.135].

Lumea mitului este lumea începuturilor, a copilăriei umanității, lumea ferită de confuzia Binelui cu Răul, lumea protejată într-un *spațiu-timp* intangibil, un fel de univers „matern”, acela al armoniei arcadice, un paradis pierdut, de care ne-am despărțit demult, dar ale cărui lumină şi puritate n-am încetat niciodată să le căutăm.

Există în mituri un sentiment de securitate, de încredere în vechile şi universal acceptatele valori morale, o senzație de stabilitate şi de echilibru, bazată, desigur, în mare parte, pe ingenuitatea primitivă. Oricât de naiv ar fi, acest sentiment poate oferi omului modern un mit consolator, un suport psihic, sau chiar o posibilă modalitate de compensare a psihozei generalizate la nivel planetar, ce caracterizează ultimul veac, atât de frământat, al amurgului de mileniu.

Dacă miturile au invadat spațiul literar al secolului al XX-lea, este pentru că, evident, omenirea avea nevoie de ele. Doar miturile mai erau susceptibile de a genera idealuri: doar ele mai ofereau exemple de măreție şi demnitate umană, de seninătate şi simplitate, o adevărată şcoală a curajului şi a generozității. Putem simți şi azi fascinația Eroului arhetipal, acel frumos rebel, care se revoltă împotriva condiției umane, pe care o găseşte întotdeauna prea strâmtă pentru el. Acest admirabil exemplar uman, Eroul, sparge, cu o temeritate de neimaginat, toate tabuurile impuse de ordinea umană sau divină, pentru a se lupta, într-o încleştare total disproporționată, cu destinul implacabil sau cu zeii înşişi. El, Eroul, întruchipează visul umanității din totdeauna şi de pretutindeni şi tocmai acest caracter de universalitate este cel care explică vitalitatea miturilor peste secole, chiar milenii. „Nimic nou sub soare” – ne învață Ecleziastul; este adevărat: aceleaşi angoase, speranțe, ambiții, aspirații, furii sau pasiuni au frământat şi frământă sufletul uman dintotdeauna. Mai mult chiar, omul nu pare a fi învățat mare lucru din experiența de generații a omenirii: el repetă mereu aceleaşi greşeli, dintre care cea mai gravă este aceea de a încerca mereu să se substituie Divinității.

În concluzie, dacă *Omenirea* s-a schimbat şi a progresat enorm de-a lungul timpului, *Omul*, în schimb, a rămas, fundamental, acelaşi.

Fiind definit ca „una dintre cele mai vechi stări culturale ale minții omeneşti (dacă nu chiar cea mai veche)” şi astfel „hrănind aproape toate formele artistice ulterioare” [3, p.23], în modurile cele mai diferite, mitul a intrat demult în circulația largă a culturii scrise; de aici şi diversitatea extremă a tentativelor de a-l defini, adesea influențate inexact de etimologia greacă a cuvântului *mythos* (poveste,

evenimente relatate), deşi conceptul a suferit multiple transformări şi s-a complexificat de-a lungul timpului. Cercetătorii în mitologie au inventariat – până în prezent – peste 500 de definiții ale mitului şi mitologiei, foarte diferite ca unghiuri de abordare, care merg de la ideea de basm până la aceea de filosofie a universului.

Unii dintre exegeți n-au văzut în mit decât o elaborare simbolică a unei morale; alții l-au definit ca simplă dezlănțuire a eului amoral în forme alegorice; psihanaliştii aveau să reducă întregul edificiu mitologic la un simplu rezultat al nevrozei umane cauzate de insatisfacția sexuală, iar urmaşii acestora l-au definit ca expresie generală a inconştientului colectiv.

Cercetat şi analizat sub cele mai diverse aspecte şi din cele mai diferite perspective de către istorici, antropologi, sociologi, poeți, critici literari, etnografi, filosofi, psihologi, medici, şi – desigur, cel mai adesea – de către teologi şi de istorici ai religiilor, se pare că mitul nu a reuşit, totuşi, să dobândească până în prezent o definiție exaustivă şi de toți acceptată.

Eforturile de a defini mitul în vremurile moderne se lovesc întotdeauna de o cauzalitate imposibil de reconstituit în parametrii săi de origine; nu întâlnim, de fapt, niciodată, mituri „în stare pură”, fapt datorat, în principal, celor trei fenomene care stau la baza dinamicii miturilor: *sincretismul, eclectismul teologic* şi, desigur, în cea mai mare măsură, *literaturizarea*.

Sincretismul constă într-un ansamblu de alterări ale fabulei, datorate transmiterii orale a mitului de la o epocă la alta, de la o regiune geografică la alta; adeseori, el este şi o consecință a lacunelor memoriei, ori, pur şi simplu, a ignoranței generatoare de confuzii. *Eclectismul teologic* este cauzat de tendenționismul evident al tezelor doctrinare, care au supus mitul unor modificări canonice, reformulări, eliminări şi adăugiri. În sfârşit, *literaturizarea* înseamnă că miturile ne-au parvenit cel mai adesea sub formă de mitografii, reprezentând, de fapt, construcții literare fondate pe materia primară a *nucleelor mitice* care a alimentat alegorii, simboluri, hiperbole şi chiar pastişe. Dar literaturizarea nu este decât stadiul ultim atins de mit în decursul evoluției sale; această evoluție porneşte de la valoarea lui sacră, ca manifestare

primordială, şi ajunge la caracterul său profan, mai precis, la momentul în care el devine element constitutiv al creației artistice; literaturizarea este liantul dintre mit şi teatru, fenomen perfect vizibil, spre exemplu, în Grecia antică, în etapa tragediei.

Canalele de transmitere a miturilor sunt foarte diferite, dar, în principal, avem de-a face cu şapte tipuri de transcripții mitologice: transcripții literare (*Iliada, Odiseea, Mahabharata, Poemul lui Ghilgameş* etc.), transcripții magice (*Cartea Morților* din Egiptul antic), transcripții religioase (*Biblia*, *Coranul* sau *Avesta*), transcripții filosofice (*Vedele, Upanişadele*), transcripții enciclopedice (*Cartea munților şi mărilor*), trascripții folclorice (*Kalevala*, *Edda Veche*), şi, în sfârşit, transcripții istorice (poemul chinez *Huaiantsé*).

Indiferent de forma în care ne-au parvenit, miturile, în stadiul lor primordial, aparțineau vârstei primitive a omenirii şi aveau, în primul rând, o *semnificație religioasă*. În cadrul comunităților arhaice, mitul reprezenta o realitate vie şi nu o ficțiune, astfel încât, în gândirea lor, cele două modalități de a percepe lumea (obiectivă şi subiectivă) se suprapuneau; pentru omul primitiv, mitul *este* realitatea însăşi, a cărei semnificație el o poate astfel pătrunde. În acest sens, Mircea Eliade defineşte mitul ca pe o „istorie sacră, relatând un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos al originilor” [4, p.85]. Mitul, sub aspectul său religios, conține elementele eterne ale existenței umane, constantele sale spirituale: „orice mit relatează un eveniment care a avut loc în «illo tempore» şi, prin aceasta, constituie un precedent exemplar pentru toate acțiunile şi situațiile ce ar putea să repete acest eveniment” [4, p.89] subliniază Eliade; şi tocmai acest caracter exemplar al mitului este cel care explică, în mare parte, multitudinea transpunerilor sale artistice. Arhetipurile mitice au o valabilitate generală, care permite o constantă reactualizare a lor, datorită unui joc permanent între cele două planuri ale timpului, cel profan (liniar şi ireversibil) şi cel sacru, magico-religios (fără durată obiectivă). Practicând o hermeneutică de tip fenomenologic, Eliade face abstracție de aspectele socio-istorice ale mitului, neignorând totuşi faptul că „mitul este o realitate extrem de complexă,

care poate fi abordată şi interpretată din puncte de vedere multiple şi complementare” [5, p.127-128].

Un al doilea aspect, considerat ca esențial în evoluția mitului, este *semnificația socială* a acestuia. Foarte adesea, mitul poate avea valoarea unei descrieri, cvasi-enciclopedice a diferitelor probleme, fațete şi aspecte ale vieții reale; funcția magică a mitului nu exclude interferența sa cu socialul, căci reprezentările mitice reflectă de multe ori activități practice şi sociale ale individului în interiorul comunității. De exemplu, miturile Greciei antice exprimă viziunea specifică a grecilor în diverse etape ale evoluției lor istorice, ca popor şi ca societate. Pe parcursul dezvoltării societății omeneşti, se poate constata îmbogățirea permanentă a miturilor ca şi conținut, ca o firească consecință a schimbărilor survenite în modul de viață al membrilor societății (pe plan istoric, social, economic, ori spiritual). Fiecare mit poartă amprenta perioadei în care a fost creat: de exemplu, în finalul mitului lui Oreste, eroul este achitat în procesul intentat de Areopag pentru matricid, iar acest fapt poate fi interpretat şi ca o victorie a patriarhatului asupra matriarhatului.

Claude Lévi-Strauss, în a sa *Antropologie structurală* (1958), a pus în evidență dubla structură, istorică şi anti-istorică, a mitului; această particularitate a sa de a expirma anumite structuri permanente, dar şi evolutive, are o importanță majoră în interpretarea mitului ca temă a operei literare. Transformat în literatură, mitul îşi mainfestă istoricitatea prin modificarea sau îmbogățirea semnificațiilor sale, în diferite etape succesive ale gândirii umane.

Cel de-al treilea fenomen care a influențat sensibil evoluția mitului ține de *semnificația etică* a acestuia. Mitul are întotdeauna o valoare exemplară, pentru că propune un model de comportament uman, îndeplinind astfel şi o funcție educativă. Strâns legat de anumite forme de activitate practică pe care le transmite, mitul reflectă, în planul imaginarului, probleme generale de morală, specifice unei perioade determinate. De exemplu, mitul Atrizilor, construit pe ideea necesității imperioase a răzbunării crimei, dobândeşte, prin acest element, o semnificație etică. Finalitatea etică a mitului se manifestă în strânsă legătură cu finalitatea sa religioasă şi socială.

Pe scara valorilor morale, Œdip aşază pe primul loc adevărul; pentru Antigona, în ierarhia valorilor morale, primul loc este deținut de obiceiurile şi datinile specifice comunității căreia îi aparține.

Va veni un anumit moment al evoluției spirituale a comunităților arhaice, când mitul sacru se va transforma în poezie, dobândind astfel şi o *semnificație estetică*; în calitate de manifestare artistică, mitul a cunoscut o intensă circulație europeană (şi nu numai), a cărei istorie începe încă din Antichitate, când a fost inițiat procesul de desacralizare. Transformarea mitului sacru în mit poetic este un fenomen extrem de complex, care a fost determinat, fără îndoială, de evoluția gândirii şi a conştiinței mitice spre o conştiință refelexivă, care afirmă *eul rațional*; de îndată ce individul îşi foloseşte raționamentul, gândirea proprie, în explicarea lumii înconjurătoare, el se detaşază de mit, iar mitul efectuează o migrație către domeniul artisticului, încetând să mai fie realitate trăită. Desacralizarea face posibilă apariția mitului ca literatură.

Această transformare a mitului în poezie este semnalată chiar de Aristotel, în *Poetica* sa, unde termenul de *mythos* apare din primele fraze; el semnalează că *mythos*-ul (adică povestea) trebuie să fie astfel organizat încât invenția să fie „frumoasă” [6, p.7]; aşadar, semnificația estetică (şi nu cea religioasă) a mitului este importantă: realizarea frumosului depinde deja de maniera în care este oraginzat *mythos*-ul, materia anecdotică a operei. Conceptul de mit reapare în definiția tragediei dată de Aristotel. El stabileşte existența a şase „părți” (elemente) ale tragediei: subiectul, personajele, limba, judecata, elementul spectacular şi muzica; cea mai importantă dintre aceste şase părți rămâne *mythos*-ul (materia). Textul aristotelian este primul ce marchează laicizarea mitului, care, în viziunea sa, reprezintă subiectul **şi** organizarea lui, nu doar expunerea artistică a realității sacre; mitul rămâne substanța expunerii artistice a tragediei, ca un asamblaj de fapte în care spectatorul îşi poate recunoaşte propriile posibilități umane. Aristotel conferă o importanță cu totul specială mitului ca modalitate de exprimare a atitudinilor sau modului de a gândi şi de a vorbi ale omului; având această funcție, mitul reprezintă, în concepția aristoteliană, o formă de artă, pe care el o consideră ca o imitație (*mimesis*) a ceea ce

este verosimil şi necesar în viaţa reală. Accentul s-a deplasat dinspre sacru spre profan, iar esenţa mitului rezidă în căutarea celei mai bune variante în care realitatea să treacă de la starea de non-existenţă la aceea de existenţă. Pentru o persoană care nu este religioasă, orice fenomen necesită un fundament; erodarea valorilor religioase dă naştere unui haos, în care Artei îi revine rolul de a reinstaura ordinea.

Procesul de transformare a mitului sacru în mit poetic este semnalat şi de istoricul şi filosoful italian Giambattista Vico (1668-1744) în a sa *Ştiinţă nouă* (1729), în care el propune conceptul de "mit-poezie" [7, p.83], stabilind diferenţa dintre acesta şi poezia propriu-zisă; această diferenţă este fondată pe concepţia estetică horaţiană, astfel că „mitul-poezie" face posibil utilul, iar poezia produce plăcerea, prin emoţia estetică pe care o generează. În teoria sa, Vico stabileşte, de asemenea, un raport între aceste două concepte, considerând mitul ca origine a artei, ca matrice a poeziei. Teza lui despre mitul-poezie exprimă ideea de desacralizare a mitului şi de transformare a lui într-o creaţie conştientă de semnificaţia sa estetică.

Desacralizarea mitului şi transpunerea poveştii sacre într-o operă artistică este însoţită de anumite modificări specifice artei. Astfel, desacralizarea presupune modificarea substanţială a comportamentului uman în raport cu mitul: în timp ce mitul sacru asigura integrarea omului în lumea sacră, făcând astfel apel la subiectivitate, mitul poetic instaurează, dimpotrivă, o distanţă a individului faţă de realitate, faţă de viaţă şi faţă de mitul însuşi, favorizând obiectivitatea atitudinii umane; viaţa încetează a fi doar trăire, ea devine, în plus, contemplaţie.

Această schimbare de atitudine, şi anume, evoluţia care se face de la participarea subiectivă spre contemplaţia obiectivă în procesul desacralizării mitului, este subliniată de Roger Caillois, în lucrarea sa intitulată *Le mythe et l'homme* (*Mitul şi omul*): „Situat în afara riturilor, mitul îşi pierde, dacă nu raţiunea de a exista, cel puţin cea mai importantă parte a puterii sale de exaltare: capacitatea de a fi trăit. El devine pur şi simplu literatură, ca majoritatea mitologiei greceşti în epoca clasică" [8, p.73].

Modificarea esențială a modalităților de receptare a mitului, mai precis abandonarea sentimentului religios în favoarea entuziasmului estetic, marchează invazia mitului în domeniul literar, odată cu schimbarea sensibilă a statutului său.

Mai veche decât tragedia, *epopeea* este prima specie literară în care vom găsi transpuneri ale miturilor; în această fază, miturile îşi pierd caracterul lor de realități sacre, la care individul participă. Din cauza vechimii sale, epopeea mai este încă receptivă la elementele mitice proprii fazei pre-raționale a gândirii umane. Ca specie literară, epopeea este un vast poem epic ce prezintă acțiuni ale unui erou individual sau ale unui grup, având drept cadru de desfăşurare o lume în care miraculosul este prezent sub forma intervenției zeilor în destinul muritorilor. Motivația evenimentelor nu ține nici de dispoziția subiectivă a eroului, nici de caracterul individual al acestuia, ci, din contră, ea este rezultatul unui angrenaj de circumstanțe exterioare, situație care favorizează obiectivitatea genului epic. Epopeile homerice (situate, conform lui Herodot, în jurul anului 850 î.e.n.), primele manifestări literare ale culturii elene, sunt dovada unui stadiu destul de dezvoltat al gândirii şi al reprezentării la care ajunsese omenirea; deşi sunt încă tributare unor elemente legate de cosmogonie sau de genealogia zeilor, poemele lui Homer exprimă, prin intermediul unor imagini specifice existenței umane, noi raporturi între ființele, obiectele şi fenomenele din lumea exterioară.

Un secol mai târziu față de Homer, Hesiod abordează miturile cu un plus de rigoare şi cu oarecari pretenții ştiințifice în *Teogonia* sa, unde încearcă să sistematizeze ceea ce ține de rațional în diversele tradiții mitice şi să constituie un bagaj de cunoştințe necesare perpetuării miturilor; tendința sa de sistematizare şi de generalizare conferă *Teogoniei* un caracter cvasi-ştiințific, ea fiind în acelaşi timp o cosmogonie şi o genealogie a zeilor.

În legătură cu această fază a evoluției mitului literar, Kate Hamburger subliniază una dintre trăsăturile cele mai importante ale epopeii, în studiul său *De la Sofocle la Sartre* (1989): „Oamenii sunt purtați de curentul evenimentelor, în vreme

ce problema atitudinii lor față de aceste evenimente nu este luată în considerare. Omul, în general, nu-şi pune nici un fel de problemă” [9, p.56].

Tragedia va înflori într-o etapă ulterioară, mai dezvoltată, mai emancipată, a gândirii umane, care corespunde unei noi perioade în evoluția societății omeneşti. În cea mai mare parte a sa, *teatrul antic grec*, şi, în speță, manifestarea sa cea mai fecundă, *tragedia,* se fundamentează pe mituri; larga circulație a acestora şi integrarea lor în conştiința culturală a oamenilor epocii explică faptul că tragedia elenă nu este doar o reluare, integrală ori parțială, a unui mit tradițional. Elementele epice ale narațiunii mitice nu mai dețin o pondere importantă în economia acestei mainfestări artistice, selectându-se doar momentele de mare tensiune ale acțiunii, cărora li se conferă un plus de forță dramatică, prin atitudinea manifestă a omului față de situația mitică.

Aristotel, în *Poetica* sa, dă una dintre cele mai vechi definiții ale tragediei: „Tragedia este imitarea unei acțiuni alese şi complete, de o întindere determinată, într-un limbaj diferit ornamentat de la o parte la alta, imaginată prin intermediul unor indivizi în acțiune, dar nu povestită şi care, producând milă şi teamă, duce la îndepărtarea acestor pasiuni” [6, p.11]. Este surprinzătoare intuiția lui Aristotel, care stabileşte în definiția sa majoritatea trăsăturilor esențiale ale tragediei: el vorbeşte mai întâi despre caracterul de *mimesis* al acestei arte („…imitarea unei acțiuni…”), dar observă şi alte aspecte ale ei, cum ar fi importanța esteticii limbajului („…limbaj diferit ornamentat...”); evidențiază caracterul ei dinamic („…inidivizi în acțiune”), precizând însă foarte clar că nu este vorba despre o narațiune („…dar nu povestită”); mai mult, el sesizează şi caracterul de *catharsis* al tragediei, care ar trebui să aibă ca efect provocarea unor emoții umane („...milă şi teamă”) menite a purifica sufletul şi a-l înnobila; în sfârşit, Aristotel surprinde şi finalitatea morală a tragediei, care, prin prezentarea acestei situații cu valoare de *exemplum*, ar trebui să ducă la controlarea conştientă şi exorcizarea unor „pasiuni” pe care gânditorul grec le consideră dăunătoare ori prejudiciabile pentru ființa umană.

Émile Faguet, în studiul său intitulat *Drame antique, drame moderne* (*Dramă antică, dramă modernă*, 1978), afirmă că „tragedia antică greacă n-a încetat niciodată să-şi exercite fascinația asupra publicului din toate timpurile” şi o definește astfel: „acest minunat poem, acest frumos episod epic, cu o derulare maiestuoasă, lentă şi cu minunate digresiuni lirice” [10, p.42-43].

Premisa de bază a tragediei este prezența cuplului antagonic: individ / forțe adverse, în categoria celor din urmă intrând fie colectivitatea (împreună cu normele morale pe care o anumită societate le impune membrilor săi: tradiții, credințe religioase, obiceiuri, reguli de comportament), fie forțele superioare, supranaturale (destinul, zeii etc.). În această confruntare, cel mai adesea, omul va fi învins, căci el nu este de talie să susțină o asemenea luptă; se mai poate însă întâmpla – rareori, e drept – ca şi eroul să iasă învingător (ca, de exemplu, în *Orestia* lui Eschil, sau în *Œdip din Colonos* al lui Sofocle); oricum, fie că este învins sau învinge, fie că moare sau este supus unei veşnice penitențe, omul va ieşi de fiecare dată înălțat şi înnobilat din acest conflict, care devine, în majoritatea cazurilor, un parcurs inițiatic.

Tragicul este o noțiune despre care s-a scris mult (despre sursele sale, caracterul său, sensul său etc.); un lucru, însă, devine extrem de evident: tragicul vechilor greci nu este acelaşi cu cel al contemporanilor noştri, lucru subliniat de Jean-Marie Domenach în studiul său intitulat *Le Retour du tragique* (*Întoarcerea tragicului*, 1981): „Tragicul de astăzi este cel al epuizării, al sfârşitului, în care nu mai apare acea certitudine senină a Greciei, disputa orgolioasă cu puterile cereşti” [11, p.79]. Căci, acolo, în amfiteatrele vechii Elade, domnea spiritul primăvăratec al începuturilor, acolo publicul asista în extaz la miracolul afirmării individului, iar puterile tenebrelor, regrupate în Hades, ori zeii nemuritori, retraşi pe enigmaticul Olimp, propuneau omului o luptă clară, curată, aproape corp la corp, în vreme ce „astăzi, forțele duşmănoase se instalează perfid chiar în adâncul ființei umane” [12, p.80]

Tragicul era soarta hărăzită adevăraților Eroi, exemplare umane de elită, care trăiau intens existența, cu un uriaş potențial de pasiune şi sensibilitate. Sursa

tragicului era prezența, aproape palpabilă, a unei transcendențe, prin care se exprima sensul profund al existenței. De obicei, sensul tragicului rezida în încleştarea inutilă a omului – ființă fragilă şi perisabilă – cu Destinul implacabil, care îl domina, îl strivea, fără şanse de izbândă. "Neagra fatalitate", *Ananké*, împreună cu "nemiloasa soartă", *Moïra*, formau mecanismul profund al tragediei, iar disproporția evidentă dintre aceste forțe covârşitoare şi mediocritatea umană constituia esența tragicului.

Cu toate acestea, în tragedia greacă, omul dispune, în mod paradoxal, de o mare libertate de opțiune, iar recursul la această libertate, utilizarea ei, reprezintă resortul principal care duce la nenorocire. „Eroul tragic se află în fața necesității de a alege dacă să acționeze el însuşi sau să se supună unei acțiuni; şi tocmai din contrastul permanent dintre cei ce acționează şi cei ce se supun se naşte emoția tragică" [12, p.12] - este de părere criticul francez Guy Rachet, în lucrarea sa inititulată *La tragédie grecque (Tragedia greacă*). Personajul care acționează, Eroul, este şi cel care suportă consecințele actului său – în sensul sartrian – căci libertatea implică necesar asumarea responsabilității (chiar şi a celei colective, aşa cum este cazul lui Oreste).

Vina tragică, *hamarthia*, reprezintă punctul central al acțiunii tragice, momentul declanşării mecanismului implacabil, care transformă fericirea în nenorocire. Din punctul de vedere al lui Aristotel, vina tragică este o eroare, lipsită de orice intenție malefică; la Sofocle, deşi rămâne involuntară, ea dobândeşte profilul cel mai violent (de exemplu, Œdip, care devine – fără să ştie – patricid şi incestuos). Cel mai grav este însă atunci când vina tragică este rezultatul unui act conştient, deliberat: în cazul lui Prometeu, furtul focului a fost, în primul rând, o ofensă de neiertat la adresa olimpienilor; avem de-a face aici cu noțiunea de *hybris*, adică de acel tragic sentiment al lipsei de măsură, care îl împinge mereu pe om să transgreseze interdicțiile divine, să intre în competiție cu zeii, să încerce să devină egalul lor, sau chiar să li se substituie.

Aristotel îl considera pe Euripide ca fiind „cel mai tragic dintre poeți" [6, p.34]. La rândul său, făcând o constatare asemănătoare, Arthur Schopenhauer (1788-

1860), sesizează că tragicul acestuia pare să provină dintr-o viziune pesimistă asupra lumii, care atinge limitele unei dorințe de a evada în afara vieții (*Lumea ca voință şi reprezentare*, 1818). Pesimismul, ca şi angoasa omului care crede că asupra destinului său planează, inevitabil, nenorocirea, sunt regăsite, de altfel, ca teme dominante, la toți cei trei mari reprezentanți ai teatrul tragic grec: Eschil, Sofocle şi Euripide.

Pentru omul grec al epocii, martor la dezvoltarea tragediei, zeii sunt omniprezenți şi acțiunea lor se face simțită în toate manifestările vieții umane. Lumea religioasă ocupă, însă, un loc diferit în economia pieselor celor trei mari autori de tragedii. Pentru Sofocle, ea reprezintă elementul determinant al vieții sociale; pentru Euripide, ea este un pretext pentru analiza psihologică; la Eschil, lumea religioasă se amestecă cu povestirile mitologice, oferind spectatorului o viziune completă asupra lumii, aşa cum o vede dramaturgul, o lume unde zeii şi semizeii sunt personaje aparținând fanteziei umane, evocate din timp în timp, atunci când servesc finalității sale dramatice.

Multiple şi felurite sunt ipotezele emise de cercetători privind originile tragediei; dar nici astăzi, după atâtea studii elaborate pe această temă, problema nu pare a fi definitiv rezolvată.

Aristotel este cel care a formulat prima ipoteză privind originea tragediei : „Apărută pe calea improvizației, (…) tragedia s-a perfecționat treptat, pe măsura dezvoltării fiecăruia dintre elementele sale; după multiple transformări, găsindu-şi adevărata sa natură, ea a încetat a se modifica” [6, p.16]. Tot el afirmă că „originea tragediei se află în creația autorilor de ditirambe” [6, p.16] (cântări de slavă, închinate lui Dionysos); această idee va fi preluată şi susținută şi de unii cercetători ai zilelor nostre (O. Müller, M. Croiset, E. Howard, H. Patzer).

Cel dintâi studiu modern despre originile tragediei aparține lui Friedrich Nietzsche şi este intitulat *Naşterea tragediei din spiritul muzicii,* (1878); filosoful elaborează o celebră şi foarte interesantă teorie conform căreia: „Tragedia este rezultatul şi expresia conjugată a două orientări, a două impulsuri artistice, care sunt

spiritul apollinic şi cel dionysiac; iar acea stare de beție dionysiacă este exprimată de muzică, esența profundă a tragediei”[13, p.16]. Apollinicul este tot ceea ce este luminos, armonios, frumos şi echilibrat, în vreme ce dionysiacul este tot ceea ce este animalic, orgiac şi exaltat în natura umană; dacă apollinicul corespunde unei imagini diurne, solare, luminoase şi cu contururi clare, dionysiacul este, din contră, nocturn, neclar, insinuant şi misterios, un spațiu populat mai degrabă de producțiile sugestiei şi imaginației decât de elementele realității.

Mai sunt şi alte ipoteze moderne care se referă la naşterea tragediei: conform părerii lui Albert Dietrich, ea ar fi legată de cultul morților şi de cel al divinităților htoniene, idee susținută şi de William Ridgeway; ipoteza provenienței tragediei din cultul dionysiac, împletit cu tradițiile agrare, este argumentată de Jane Ellen Harrison, conform căreia tragedia ar fi avut la origine cântările ocazionate de lucrările de semănat. Pe o poziție asemănătoare se situează şi George Thomson, afirmând că tragedia ar fi o invenție ateniană, o reflectare a evoluției spirituale a poporului din cetatea Atenei; influențată de miturile străvechi, ea şi-ar avea originea în cultul lui Dionysos, model al unui rit agrar şi sezonier.

În fine, ținând cont de ipotezele atât de diverse privind originea tragediei, cercetătorul francez Guy Rachet încearcă o clasificare a acestor producții literare, în funcție de mai multe criterii diferite; în studiul său intitulat *Tragedia greacă*, el afirmă că tragediile pot fi: „fie de origine religioasă, fie laică; fie relatări ale unor evenimente colective, fie individuale; fie legate de cultul eroilor, fie de cultul dionysiac, sau de riturile şi ritualurile funerare” [12, p.15].

Tragedia greacă avea o structură complexă, constituită, în marea majoritate a cazurilor, din următoarele părți : prolog, dezvoltare dramatică, epilog, cântul corului (*parodos* şi *stasimon*). Ea este construită pe dualitatea cor–personaje; desfăşurarea sa este şi ea structurată pe două planuri: cel al corului (situat la nivelul orchestrei) şi cel al actorilor (care se află pe scenă); chiar dacă planul este dublu, acțiunea este unică, iar corul participă şi el la ea.

Este sigur că la baza tragediei, la începuturile sale, s-a aflat corul ditirambic devenit corul tragic. Actorii sunt o emanație a acestui cor; ei „jucau” miturile pe care corul le povestea, sau, mai precis, le cânta şi le ritma. Pe de o parte, corul ar putea fi considerat un element pasiv, care istorisea „povestea”; pe de altă parte, însă, el era şi un element activ, în măsura în care participa *afectiv* la trăirea acestei istorisiri şi chiar *efectiv*, în cadrul părților dansate, prin intermediul cărora participanții ajungeau, se pare, la o stare extatică.

Eroii tragediei erau aleşi din lumea celor nobili, a celor măreți, a „omenirii de elită”, ceea ce ar explica şi trecerea lor în domeniul legendar. Aceasta este una dintre convențiile teatrului tragic, moştenită şi de tragedia europeană din perioada clasicismului (secolul al XVII-lea). Justificarea sa se află în credința naivă şi primitivă că suveranii (eroii) ar fi de o esență superioară şi de aceea constituie modele pentru omenirea de rând. În scopul obținerii efectului dramatic maxim, personajele sunt puse mereu în situația unei confruntări dramatice, fie cu alte personaje de talia lor (Electra versus Clitemnestra, Antigona versus Creon, Iason versus Medeea etc.), fie cu forțele supranaturale (Orfeu contra zeilor infernali, Prometeu contra Zeus, Ulise contra Posseidon etc.). Alături de aceste personaje eroice, care domină scena (şi a căror importanță este evidentă încă din titlurile pieselor, care adesea le poartă numele), apar şi oameni obişnuiți (mesageri, pedagogi, doici, servitori, soldați), personaje secundare, care vor câştiga, totuşi, din ce în ce mai multă consistență în piesele lui Euripide, pe măsură ce rolul corului se diminuează. În afara celor două categorii amintite, mai există un al treilea tip de personaje: profeții sau prezicătorii (Tiresisas, Cassandra, Pythia), care, deşi aparțin lumii muritorilor, sunt înzestrați cu puteri ce depăşesc umanul; ei îşi fac apariția pentru a anunța nenorocirile care vor constitui nucleul acțiunii tragice. Deasupra (sau dincolo de) această lume terestră, a muritorilor, se manifestă lumea supranaturală, cea a zeilor – olimpieni ori infernali – a căror intervenție modifică adesea cursul evenimentelor, de obicei, în direcția declanşării ori agravării situației tragice.

În ceea ce priveşte acțiunea dramatică, Aristotel, în *Poetica*, va distinge între două tipuri: acțiuni simple, unde schimbarea de situație este datorată unei desfăşurări normale şi acțiuni complexe, unde schimbarea destinului personajelor se datorează unor „lovituri de teatru”, unor răsturnări spectaculoase de situație (ca, de exemplu: recunoaşteri tardive, revelații neaşteptate, peripeții extraordinare etc.).

Arta dramatică greacă a reprezentat conlucrarea perfectă, sinergetică, dintre mai multe arte, toate subordonate poeziei, într-o minunată simbioză, menită să redea destinul uman; spectacolul tragic este în acelaşi timp artă plastică, artă muzicală şi ritmică, coregrafie, poezie epică, artă dramatică (inclusiv scenografie, costume, măşti, etc.). Rafinamentul scenic al vechilor greci era uimitor şi de o incredibilă modernitate. Costumele actorilor erau savant alcătuite, astfel încât impresia lăsată asupra publicului să fie cât mai puternică. Măştile exprimau nu doar caracterul personajului, ci şi starea de spirit dominantă a acestuia de-a lungul piesei; în fiecare mască se afla o gaură, dotată cu o pâlnie, care amplifica volumul sunetului vocii şi-l făcea mai profund, adăugându-i un oarecare ecou şi accentuând astfel impactul asupra publicului. Acelaşi scop era urmărit şi de vestimentația eroilor: hainele purtate de actori erau viu colorate şi bogat ornamentate, iar bijuteriile imitau aurul şi pietrele prețioase; încălțămintea actorilor era înălțată cu până la 15 centimetri, astfel încât dimensiunea personajului depăşea normalul, făcându-l pe spectator să măsoare cu respect propria sa dimensiune, comună, în raport cu măreția Eroului. Decorul era reprezentat de pânze pictate, de mari dimensiuni, care înfățişau palate, curți regale, peisaje grandioase şi care erau schimbate în decursul acțiunii, după necesități.

Aşa cum se va vedea în capitolele următoare, în teatrul secolului al XX-lea, ca şi în tragedia antică greacă, accentul se va deplasa dinspre *povestire* spre *spectacol*, iar acesta din urmă va tinde să devină *spectacolul total*, căci teatrul este o artă directă, destinată unei receptări imediate, ce presupune comunicarea instantanee cu destinatarul nemijlocit al mesajului artistic: publicul.

1.2. Mit arhaic - transpunere modernă : desacralizarea şi demitizarea

Scena dramatică a veacului care s-a încheiat ne oferă o mare diversitate de viziuni şi transpuneri moderne ale diferitelor mituri ale Antichității. Ca o trăsătură comună a tuturor acestora, putem remarca permanenta lor raportare la tragedia greacă – în calitate de sursă primară de inspirație – şi, în majoritatea cazurilor, actualizarea mitului, adică „aclimatizarea" sa la epoca contemporană, care merge până la *desacralizarea* sau chiar *demitizarea* sa, în scopul de a-l aduce cât mai aproape de „orizontul de aşteptare" al spectatorului modern.

La începutul secolului al XX-lea, descoperirile capitale ale psihanalizei revelează faptul că miturile străvechi sunt proiecții ale unor fantasme universale care au bântuit dintotdeauna (şi încă mai bântuie) spiritul uman.

Psihiatrul austriac Sigmund Freud (1856-1939), în câteva lucrări fundamentale cum ar fi: *Interpretarea viselor* (1900), *Trei eseuri asupra teoriei sexualității* (1905) sau *Totem şi tabu* (1912), aduce la lumină anumite *complexe*, situate la nivelul subconştientului uman (de exemplu, complexul Œdip), care îşi găsiseră demult ilustrarea în tragediile antice ale lui Eschil, Sofocle şi Euripide.

Mergând pe aceeaşi linie şi dezvoltând conceptele freudiene, discipolul şi succesorul său, Carl Gustav Jung (1875-1961) explorează simbolurile mitologice, pe care le consideră ca fiind „arhetipuri ale inconştientului colectiv" [14, p.28], afirmând, de asemenea, că acestea se pot regăsi în creația mitologică a tuturor popoarelor şi raselor.

Prezența fabulelor mitice în teatrul contemporan, longevitatea şi vivacitatea lor se explică, în principal, prin faptul că miturile sunt mai mult decât înrudite cu literatura, ele sunt cele care o hrănesc în permanență, constituind, conform binecunoscutei expresii a lui Claude Lévi-Strauss, „tipare fundamentale ale imaginarului".[15, p.21] Părintele francez al structuralismului, în a sa *Antropologie structurală* (1958), consideră mitul ca „matrice a reprezentărilor (...) şi domeniul unde sunt rezolvate problemele logicii primitive"; mitologia este percepută, din

punctul său de vedere, ca „un cod sui-generis cu ajutorul căruia gândirea sălbatică îşi construieşte diferite modele despre lume, originea mitului aflându-se în nevoia omului primitiv de a-şi explica fenomenele care îl înconjoară, ca, de exemplu, antiteza viață / moarte”[15, p.21].

Tratând mitul ca literatură, semiologia introduce o nouă optică asupra acestuia; Roland Barthes, în scrierile sale reunite sub titlul *Mitologii* (1957), defineşte mitul ca „sistem semiologic secund față de limbă” şi conchide că „mitul este un metalimbaj ce oferă cititorului posibilitatea de a-l recepta ca pe o poveste adevărată şi, în acelaşi timp, ireală”; principiul pe care se bazează mitul este, susține el, „transformarea poveştii în natură” [16, p.67].

Pe poziții asemănătoare se situează şi cercetătorul şi istoricul religiilor Mircea Eliade (1907-1986), care a formulat, de-a lungul mai multor decenii, unele dintre cele mai pertinente, complexe şi complete observații privind natura şi trăsăturile inerente ale mitului, în numeroasele şi vastele sale studii, dintre care amintim : *Mituri, vise şi mistere* (1957), *Tratat de Istoria religiilor* (1959), *Naşteri mitice* (1959), *Aspecte ale mitului* (1963), *Sacrul şi Profanul* (1965), *Nostalgia originilor* (1971), *Istoria credințelor şi ideilor religioase* (1984-1986).

În 1963, în lucrarea sa *Aspecte ale mitului*, Eliade defineşte astfel mitul: „o poveste miraculoasă, exemplară, a aventurii unui erou arhetipal”, dar şi ca „proiecție a unei realități arhetipale, amplasată într-un timp sacru, *illo tempore* şi într-un spațiu privilegiat, care ar putea fi *centrum mundi*” [4, p.56].

În aceeaşi lucrare, el face precizarea că „mitul descrie diferite intruziuni ale supranaturalului în lume, care au constituit fundamentele acestei lumi aşa cum este ea, şi grație cărora omul crede că a devenit ceea ce este azi: o ființă trecătoare, sexuală şi culturală.” [4, p.62].

Mai târziu, în 1975, elaborându-şi monumentala sa lucrare *Tratat de istoria religiilor*, el revine pentru a completa aceaste definiții, afirmând că: „mitul este o realitate culturală extrem de complexă, apărută pentru a revela modele exemplare ale tuturor riturilor şi ale tuturor realităților umane semnificative” [17, p.45].

Trăsăturile amintite mai sus, şi anume: situarea evenimentelor „relatate” în *cronotopul mitic* specific, atemporal (intemporal) şi a-spațial, valoarea de maximă generalitate a realităților şi figurilor *arhetipale* prezentate în cadrul său, precum şi caracterul *exemplar* şi *reprezentativ* al materiei anecdotice – toate acestea permit reiterarea permanentă a fabulelor mitice şi preluarea lor (teoretic infinită), sub formele cele mai diverse, în epocile cele mai diverse.

O teorie de mare pertinență în înțelegerea raportului mit/literatură este cea formulată de criticul canadian Northrop Frye, în celebrul său eseu *Myth, Fiction and Displacement* (*Mit, ficțiune, dislocare*), publicat în volumul de studii *Fables of Identity*. *Studies in Mythology* (*Fabule ale identității. Studii de mitologie*) din 1963. El apreciază că „mitologia, ca structură totală (...) reprezintă matricea literaturii”, iar miturile sunt nişte „tipare narative abstracte” („abstract story patterns”), oferind scriitorului care le preia multiple avantaje: el „nu mai trebuie să fie plauzibil sau logic în motivațiile sale”, beneficiază deja de „un schelet narativ gata-făcut” şi, tocmai de aceea, „îşi poate dedica întreaga sa energie elaborării a ceea ce şi-a propus ca obiectiv artistic” [18, p.54-55]. Eseistul canadian stabileşte că narațiunea mitică prezintă o structură asemănătoare cu cea a basmului popular, numai că, în cazul mitului, evenimentele sunt relatate la modul serios, „cu credința că ele s-au întâmplat cu adevărat sau că au o semnificație excepțională în explicarea caracteristicilor fundamentale ale vieții”. El consideră că mitul este manifestarea artistică totală, construind „o lume al cărei conținut este natura şi a cărei formă este cea umană”. [18, p.56-57]. În acelaşi eseu, Frye defineşte mitul ca fiind un anumit tip de narațiune unde „personajele principale sunt zei sau alte ființe dotate cu puteri superioare față de cele ale omenirii de rând”; aratând că, spre deosebire de legendă, povestea mitică „nu este aproape niciodată situată istoric: acțiunea ei are loc într-o lume aflată deasupra celei obişnuite, sau mult anterioară față de timpurile cunoscute nouă”[18, p.58], adică în acel „illo tempore” definit de Mircea Eliade.

Într-o lucrare de mai târziu, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance* (*Scriitura seculară. Studiu despre structura poveştii de dragoste*) 1976,

Frye arată că, în etapa modernismului timpuriu („Early Modernism”), imaginația apare ca „principiu structural al creației,” dar structurarea constă, de fapt, în implementarea deja amintitelor „tipare narative abstracte”, care reprezintă „amprenta durabilă, lăsată de experiența spirituală originară, aceea a mitului”[19, p.33].

Desacralizate şi, adeseori, deformate şi manipulate (atât ca formă cât şi ca sens), motivele mitologice au străbătut secolele până la noi, continuând să dobândească mereu noi semnificații, suprapuse peste cele inițiale, sau peste cele datorate precedentelor alotropii, mai vechi sau mai recente.

Orice transpunere contemporană a unui mit este ceea ce Maria Vodă-Căpuşan numeşte „o structură geologică”: „Textul însuşi întruneşte mai multe nivele ce se suprapun, ilustrând, într-o structură geologică, acea «memorie» a oricărei piese moderne de inspirație mitică, reactualizând, cu sau fără voie, fidel sau prin contrast, numeroasele adaptări anterioare ale mitului” [20, p.5]. Această structură încorporează elemente din variantele precedente şi este susceptibilă să dea naştere unei multitudini de interpretări, resemantizări, ori chiar re-creări ale mitului.

Autoarea analizează sensul dat noțiunii de ,,mit” în cazul transpunerilor dramatice moderne, constatând că mitul poate stabili două tipuri de raporturi cu varianta sa inițială, şi anume: de fidelitate sau de opoziție – în funcție, desigur, de intențiile autorului. „Indiferent însă de tipul de raport, avem de-a face, inevitabil, cu procesul de desacralizare şi demitizare al variantei originare” [20, p.24]

Desacralizarea mitului înseamnă că fabula mitică nu se mai impune în forma sa arhaică, cu toate conotațiile sale inițiale: în perioada modernității, sensul sacru se pierde cu totul, ca şi aspectul ritual şi cel de incantație magică; aşadar, nu mai avem de-a face, propriu-zis, cu un mit, ci cu un produs artistic – e drept, fundamentat şi reconstruit pe *nucleul mitic* – ceea ce implică însă schimbarea radicală a statutului inițial al mitului.

Despărțirea mitului de semnificațiile sale sacre, magico-religioase, stă la baza mecanismului de transformare a materiei mitice în literatură.

Transpunerea şi adaptarea motivelor mitologice în teatrul contemporan este un proces strâns legat de necesitatea receptării imediate a acestui tip de act artistic. *Mythosul* arhaic (povestea) s-a redus la ceea ce îi este esențial, adică la constituenții săi fundamentali, (aşa-zisele „miteme", conform lui Lévi-Strauss [21, p.35]); în marea majoritate a cazurilor, din structura arhaică nu mai rămâne decât esența ultimă a simbolurilor şi semnificațiilor ataşate mitului.

Dacă textul se reduce la chintesența sa ideatică şi simbolică, spectacolul teatral, în schimb, capătă o importanță crescândă, se complexifică şi se dezvoltă, împreună cu tot ceea ce implică el: nu doar mijloacele de expresie verbală, ci şi, din ce în ce mai preganat, cele non-verbale (gestica şi mimica, *limbajul trupului*, dinamica scenică, coregrafia, euritmia, costumele, machiajul, decorurile, muzica, luminile etc). Din ce în ce mai des, se tinde spre „spectacolul total", care înseamnă (ca şi în tragedia anticei Ellade) conlucrarea sinergetică a mai multor arte.

Intergrarea mitului în noua concepție despre lume, ca şi transpunerea sa în atmosfera spirituală a momentului, înseamnă nu doar recursul la un subterfugiu de natură estetică, ci şi o reevaluare a sensului poetic al mitului, aşa cum arartă Umberto Eco, în lucrarea sa intitulată *Opera deschisă*.

Eco susține că „orice operă de artă, deşi este o formă bine conturată, împlinită şi închisă în perfecțiunea sa, este, în acelaşi timp, o structură deschisă, prin posibilitatea de a fi interpretată în moduri diferite, fără ca unicitatea sa, imposibil de reprodus, să fie lezată în vreun fel" [22, p.34]. După părerea scriitorului italian, orice ,,consumare" a unei opere literare este simultan o „execuție" şi o „renaştere", opera renăscând odată cu fiecare ,,consumare" a sa într-o perspectivă nouă, originală. Aşadar, frecvența mare a dramelor mitice în literatura modernă se explică prin noile *configurații a-mitice*, în care mitul poate fi cu uşurință reintegrat datorită ,,deschiderii sale", iar acest fapt permite asimilarea sa de către orice cultură modernă, de orientare raționalistă. Interpretarea operelor de inspirație mitică din perspectiva poeticii ,,operei deschise" nu anulează nicidecum dialectica structurilor mitice, care implică, simultan, constanță şi varietate, ci o confirmă, oferind, în plus, explicația prezenței fabulelor

mitologice în epocile cele mai diverse, datorită plurivalenței lor semantice şi capacității lor de a comunica mereu ceva nou în contexte socio-istorice diferite.

În ciuda diferențelor de viziune dintre diverşii autori şi a distanței cronologice care separă diferitele opere de inspirație mitică, constatăm că nucleele mitice se pot recunoaşte şi repera cu uşurință în toate aceste creații; explicația ne este furnizată de cercetătorul Claude Lévi-Strauss: „Valoarea intrinsecă a mitului provine din faptul că evenimentele, care se desfăşoară în timp, la un anumit moment dat, formează, totodată, şi o structură permanentă”[15, p.46]. Structura deopotrivă temporală şi intemporală a mitului – care îi permite acestuia din urmă descompunerea şi recompunerea la infinit a elementelor sale fundamentale (*mitemele*) – este cea care autorizează reintegrarea, teoretic ilimitată, a materiei mitice, în orice moment al existenței, gândirii şi creației umane.

Resuscitarea şi reactualizarea nucleelor mitice în teatrul zilelor noastre este favorizată tocmai de acest dublu aspect (temporal şi intemporal, istoric şi anistoric) al *mythosului.* Fabula mitică oferă un cadru propice dezvoltării unor teme contemporane, inspirate de atmosfera spirituală a epocii, mai precis, de ,,criza rațiunii”, dublată de pierderea credinței religioase, ambele legate de nevoia de revitalizare a valorilor spirituale în societatea modernă.

Majoritatea tendințelor iraționaliste şi ateiste ale secolului al XX-lea (Spengler, Klages etc.) s-au dezvoltat pornind de la textele lui Friedrich Nietzsche (1844-1900), mai precis de la două dintre lucrările sale fundamentale, şi anume : *Dincolo de bine şi rău* (1886) şi *Amurgul zeilor* (1889). Gîndirea acestui filosof a constituit cea mai îndrăzneață tentativă (reuşită, din păcate) de răsturnare, dezintegrare şi pulverizare a axiologiei care a ghidat omenirea de-a lungul timpului, până la frământatul veac al XX-lea.

Raymond-Michel Albérès afirmă că atitudinea lui Nietzsche ne face să înțelegem de ce, ,,încă de la începutrile sale, secolul al XX-lea şi-a retras încrederea în toate sistemele” [23, p.14]. În filosofia lui Nietzsche, se pot găsi rădăcinile a ceea ce succesorii săi au numit ,,criza spiritualității secolului al XX-lea”, şi anume,

moartea divinității, falimentul rațiunii şi relativizarea tuturor valorilor. În concepția nietzscheană (ca şi la predecesorul său, Arthur Schopenhauer), doar Arta este singura care poate transforma dezgustul față de existența absurdă în imagini care s-o facă suportabilă.

Studierea versiunilor dramatice moderne de inspirație mitică, având în vedere caracterul de constanță al nucleelor mitice, trebuie să le recunoască acestora din urmă statutul de *structuri artistice.* Mitul ca arhetip şi mitul ca operă de artă trebuie raportate la varianta originară, ce exprimă o realitate reconstituibilă la modul fictiv prin întoarcerea la cele mai vechi evoluții ale conştiinței umane. Astfel, miturile prezente în creația literară a tuturor timpurilor reprezintă invariante ale situației mitice, *dincolo* de care şi *în interiorul* cărora mitul evoluează, apropriindu-şi noi semnificații sau chiar modificându-le uneori pe cele date, dar, în orice caz, apelând la noi modalități de expresie artistică, adaptate evoluției istorice şi socio-culturale a societății.

Reactualizarea mitului echivalează cu re-crearea Universului, asigurând dezvoltatrea ciclică a existenței umane. „Astfel concepută, realitatea mitică devine greu de redat în teatru, nu doar în secolul al XX-lea, ci chiar şi la Sofocle", după cum observă Maria Vodă-Căpuşan [20, p.11], deoarece teatrul prezintă mai multe impedimente majore: prezența actorului (emițătorul), care este un corp material, în interiorul unui spațiu concret şi limitat (scena) şi în fața unui public prezent (receptorul), cu care comunicarea trebuie să fie instantanee şi nemijlocită. Dacă romanul sau poezia îşi pot permite, eventual, luxul de a aştepta o receptare mai târzie, o receptare „amânată", teatrul are dezavantajul de a fi legat indisolubil, prin aceste circumstanțe concrete, de momentul *prezent* ca moment al receptării, şi, de aceea, trebuie conceput astfel încât *feed-back*-ul să fie direct şi imediat.

„Unul dintre elementele esențiale care se schimbă fundamental față de mitul antic este cadrul istoric de desfăşurare al evenimentelor şi aici se deschide discuția despre *anacronism* şi *anatopism*, văzute ca o dereglare a spațio-temporalității dramatice" [20, p.11], efectuată, cel mai adesea, în scopul *actualizării* situației mitice.

Tehnica dramatică suferă şi ea modificări semnificative: pornind de la disoluția fabulei, trecând prin metamorfozele eroului ca personaj teatral, atingând problema limbajului şi ajungând până la modul de punere în scenă, totul conduce, până la urmă, la dispariția noțiunilor înseşi de „tragedie”, „comedie” ori „dramă”, cărora li se substituie termenul, mult mai neutru şi mai flexibil, de „piesă”, sau, chiar acela, şi mai îndrăzneț, de „text”.

Dintre multiplele mituri care şi-au dovedit de-a lungul timpului vitalitatea şi longevitatea literară, fabula traicicului aed Orfeu şi a iubitei sale nimfe Euridice pare să cunoască o favoare deosebită şi în secolul al XX-lea.

Ce explică oare fecunditatea deosebită a acestui mit? Şi de unde provine oare fascinația sa permanentă? Modalitatea cea mai simplă de a răspunde, ar fi prin a cita, pur şi simplu, *incipitul* unei cunoscute legende: „Cinstite fețe, ați vrea să ascultați o poveste veche, despre dragoste şi moarte?/ - Nimic pe lume nu ne-ar face mai multă plăcere.” (Béroul: *Tristan şi Izolda* - p.1).

Eseistul francez Denis de Rougemont aduce, (în studiul său celebru, intitulat *Iubirea şi Occidentul*, din 1966), un argument infailibil pentru răspunsul de mai sus: „Faptul că emoțiile cele mai profunde le trezeşte în noi tocmai asocierea dintre iubire şi moarte este o certitudine (...) Iubire şi moarte, iubire fatală: dacă aici nu e cuprinsă toată poezia, se află, cel puțin, tot ceea ce este popular, tot ceea ce este universal emoționant în literaturile occidentale, ca şi în cele mai vechi legende, ca şi în cele mai frumoase cântece. Iubirea fericită nu a intrat în istorie. (...) Înălțătoare, în lirica occidentală, nu este nici plăcerea simțurilor, nici pacea fecundă a cuplului. Mai degrabă este pasiunea iubirii decât iubirea împlinită. Iar pasiunea înseamnă suferință”[24, p.31-32].

Iată, aşadar, rețeta garantată a succesului literar, din cele mai îndepărtate vremuri şi până în zilele noastre; iată ce a înflăcărat imaginația îndepărtaților noştri strămoşi, iată ce atinge şi emoționează şi astăzi sensibilitatea modernă.

Mitul lui Orfeu şi Euridice corespunde perfect acestei definiții a poveştii de succes. Căci, cine altul decât Orfeu, întruchipează mai bine prototipul îndrăgostitului

nefericit, veşnic fidel şi tragic, ce coboară în infern pentru a-şi readuce soața mult-iubită la viață? Şi ce alt cuplu ilustrează mai bine ideea de iubire fatală, neîmplinită, dacă nu perechea Orfeu-Euridice, lovită de răutatea şi invidia zeilor nemiloşi?

Să vedem, aşadar, cine sunt, în varianta arhaică, cei doi protagonişti ai acestei dramatice poveşti de dragoste? Pe de o parte, el, Orfeu, este fiul regelui trac Oeagros (sau, în unele variante, chiar al zelui Apollo) şi al muzei Calliope (promotoarea şi amfitrioana poeziei epice). Eroul nostru este cunoscut ca un artist neîntrecut în arta sunetelor, cel mai iscusit dintre cântăreți, *primus inter pares*.

Orfeu este, de asemenea, Seducătorul (dar nu unul în sens kierkegaardian, ci unul involuntar); farmecul şi puterea sa de seducție se exercită la scară universală; el este cel ce îmblânzeşte fiarele codrilor şi domoleşte stihiile naturii, cel ce îi împăciuieşte pe oamenii învrăjbiți şi chiar îi vindecă de boli (să fie vorba de meloterapie?), fermecându-i cu sunetul divin al lirei sale ; ba chiar îi vrăjeşte prin arta sa irezistibilă şi pe zei, fie ei olimpieni sau infernali. El seduce deopotrivă, prin incantația sa magică, tot ce ființează la nivelurile: terestru, divin şi infernal. Orfeu e poet, muzician, preot, vrăjitor, vraci, şaman – sau, mai degrabă, toate acestea la olaltă.

Aleasa sa neprețuită este nimfa Euridice, o driadă grațioasă şi blândă, voluptuoasă şi dulce, pe care Orfeu o va duce în codru, departe de lumea dezlănțuită. Iubirea celor două ființe atât de perfecte nu putea să nu trezească gelozia olimpienilor, măcinați de tot felul de vicii şi ranchiune, claustrați în lumea lor superioară şi rece, unde îşi împart în linişte egoismul şi frustrările.

Euridice e răpită şi dusă în adâncurile subpământene, în înspăimântătorul tărâm numit *mundus subterraneus*, acolo unde domneşte întunericul, tăcerea şi preatemutul Hades. Dar această tăcere e ruptă de lira fermecată a soțului îndurerat, care coboară în lumea de dedesubt (*catabaza infernală*), cu speranța de a-şi readuce iubirea la lumină. Zeii subpământeni par a fi impresionați – temporar – de durerea lui şi promit să i-o înapoieze pe Euridice, dar... introduc perfid consemnul privirii. Eroul nu are voie să-şi privească iubita, orice s-ar întâmpla, înainte de a urca la lumina soarelui.

Este foarte probabil ca stăpânitorii lumii infernale să fi prevăzut de la bun început că Orfeu, neîncrezător şi nerăbdător, avea să încalce interdicția divină. Darul zeilor e mai degrabă o farsă, un joc pervers şi sadic cu sentimentele sărmanului muritor: Euridice îi este redată doar pentru a o mai putea pierde încă o dată.

Reîntors în lumea terestră (*anabaza*), Orfeu nu îşi mai găseşte rațiunea de a trăi decât în *viers* (muzică **şi** poezie), iar cuvântul său de durere se ridică acum împotriva cruzimii zeilor. El va fi decapitat şi sfâşiat în bucăți de Bacchante (numite, de asemenea, Menade sau Furii), preotesele dezmățate ale lui Dionysos, geloase pe iubirea sa fidelă față de dispăruta Euridice; însă capul său va fi recuperat şi aşezat la loc de cinste de femeile din insula Lesbos (loc ce va deveni leagănul poeziei).

Lira sa, care – ca şi capul său – continua să cânte şi după moarte (semn al perenității artei), va fi azvârlită cu furie de însuşi Zeus, ajungând până în ceruri, unde va rămâne pe veci agățată pe firmament, formând constelația numită „Lira". Privind această constelație, toți poeții şi muzicienii se vor recunoaşte în Orfeu şi se vor revendica de acum înainte de la el, pentru că nici chiar zeii nu pot face arta să tacă.

Astfel, ajungem la cea de-a doua coordonată esențială a mitului: Orfeu nu e doar prototipul îndrăgostitului fidel, ci şi prototipul Artistului, situat simultan sub predestinarea a două zodii, contrare şi contradictorii, una a grației divine şi alta a blestemului divin. Atributul de *poietes* („creator", în sensul platonician) nu îl caracterizează nicidecum pe Orfeul paradigmei pre-infernale, cel anterior catabazei, care nu era decât un instrument al plăcerii zeilor; el fusese creat ca să cânte şi să încânte, să reproducă – magnific, e drept, dar mecanic – ceea ce l-au învățat olimpienii (prin intermediul mentorului său, Apollo). Dar acest Orfeu nu ştia şi nu simțea nevoia să creeze; el reprezenta doar faza de *mousiké*, adică de sonoritate muzicală a artei sunetelor, care însă, era o fază a nulității poeziei. De-abia în cea de-a doua paradigmă, cea a Orfeului post-infernal, îl vom găsi pe miticul aed în postura de erou revoltat, care nu mai cântă *divinul* (naşterea zeilor, isprăvile lor, grandoarea lor), ci *umanul*, prin figura veşnic pierdutei sale Euridice. Şi tocmai acest Orfeu, „umanizat" şi autonom în gândire, este cel care cauzează frica zeilor şi pieirea tragică

a celui dintâi. Momentul pierderii Euridicei este momentul naşterii poeziei. Acest Orfeu aproape că îl neagă pe cel al primei paradigme: nu sunetul muzicii (*mousiké*), nu cuvântul (*glossa*), ci, mai degrabă şi în primul rând, discursul (*logos*), pe care el îl produce independent de voința zeilor, înseamnă, de fapt, *poiesis*, creație poetică (artă, în general, în sens platonician). Deosebirea dintre *glossa* şi *logos* constă într-un „mic" detaliu: atitudinea (primul n-o implică, spre deosebire de la doilea). Dar rostirea sa devine acum ultragiu, provocare, căci acest *logos* merge împotriva zeilor şi nu în favoarea lor, ne mai lăudându-le generozitatea şi frumusețea, ci evidențiindu-le (poate involuntar) răutatea, cinismul, cruzimea şi nepăsarea față de suferințele muritorilor. Ba mai mult decât atât, versurile rostite de acest Orfeu post-infernal evocă lucruri interzise, ce trebuiau să rămână pe veci netulburate şi nedezvăluite muritorilor : pătrunzând tenebrele Hadesului (prin catabaza şi anabaza infernală), Orfeu străpunge ceea ce George Steiner numeşte „noaptea (h)ermetică a zeilor" [25, p.67-68], lumea lor închisă în mister, unde ei îşi consumau în tăcere singurătatea şi ura. Iată că Orfeu poate acum vorbi despre tărâmul morții, cel nepătruns, şi teama lui şi a celorlalți muritori față de acest „mare necunoscut" se diminuează, prin cunoaştere. De acest Orfeu post-infernal, spre deosebire de cel dintâi, zeii se tem; el este cel ce reînvie „frica străveche a zeilor" [25, p.71], care se dovedeşte a fi frica de rostire, de cuvânt. Şi, cu adevărat, zeii au de ce să se teamă, căci dominația lor asupra muritorilor se fonda, îndeosebi, pe teama de necunoscut; de aici proveneau, în mare parte, resorturile ascunse ale *thanatofobiei*, ale spaimei oamenilor față de moarte; acum, însă – ce ultragiu! – misterul a fost pătruns, ordinea a fost tulburată şi interdicțiile încălcate. Orfeu va trebui să moară, exemplar şi cât mai curând, iar condamnarea lui întruneşte consensul unanim al zeilor, fie ei olimpieni sau infernali. Dar... se pare că prea-divinii s-au înşelat, căci capul şi lira lui Orfeu nu pot fi reduse la tăcere, amintirea sa şi a creației sale nu se va şterge niciodată, la fel ca şi cea a lui Thamyris (nenorocosul concurent al muzelor, orbit de acestea), sau ca aceea a lui Marsyas (inventatorul fluierului, jupuit de Apollo, cu care îndrăznise să se ia la întrecere)... Umbra lui Orfeu, neîntrecutul aed şi nefericitul îndrăgostit, va continua

să rătăcească, invocând numele Euridicei, străbătând veacurile şi cântând, prin vocea tuturor muzicienilor şi poeților care-i vor urma.

În diverse faze ale devenirii sale cronologice, mitul lui Orfeu a fost transpus în numeroase **alotropii** succesive, fiecare purtând amprenta timpului său şi a profilului spiritual al creatorului său. Este vorba despre ceea ce Dan Grigorescu numeşte „aventura imaginii" [26, p.1], adică o reevaluare permanentă a imaginii ahetipale, ca şi cum aceasta ar fi reflectată mereu într-o altă oglindă, care, prin imperfecțiunile sale, o deformează, o reînnoieşte şi o re-crează de fiecare dată.

În cele ce urmează, vom urmări (succint) periplul miticului Orfeu de-a lungul epocilor literare, din negura vremurilor arhaice şi până la noi.

În poezia **Antichității latine** Orfeu este „thraeicius vates" (adică „tracicul aed", conform lui Virgiliu, [27, p.27]), reprezentând imaginea nefericitului poet, invidiat şi pedepsit de zei pentru celebritatea sa şi a celui mai nenorocos dintre îndrăgostiți; totuşi, la scriitorii latini, deşi îl regăsim în Hades, el se află aşezat la loc de cinste, pe Câmpiile Elizee, acolo unde este spațiul priviliegiat al poeților (Vergiliu: *Georgicele, Bucolicele;* Ovidiu: *Metamorfozele;* Seneca: (referiri) în: *Hercule pe muntele Oeta* (v. 1031-1100), *Hercule ieşit din minți*, *Medeea;* Lucanus: poemul *Orfeu;* Horatius: referiri în: *Ode* (I; XXIV, 13) şi *Ars Poetica* (v. 391-393)).

Acelaşi statut de elecțiune îi este rezervat eroului şi în perioada **pre-renascentistă, renascentistă şi barocă**, unde Poetul era, prin arta sa, egalul zeilor (Francesco Petrarca: *Rime* (CCCXXXII); Maurice Scève: *Délie* (dizena CCVI); Angelo Poliziano: *Povestea lui Orfeu*; Thomas Watson: sonetul *Orfeu*; Pierre de Ronsard: *Orfeu în formă de elegie*; Francis Bacon: *Orfeu sau filosofia*; Giambattista Marino: *Orfeu*; Juan Martinez de Jàuregui Hurtado: *Orfeu*; Lope de Vega: *Soțul cel mai statornic*; Francisco de Quevédo: *Înfățişarea lui Orfeu ca întruchipare a soților fericiți*; Calderòn de la Barca: *Divinul Orfeu*). Majoritatea acestor scriitori sunt tipici exponenți ai umanismului renascentist, care sesizează dualitatea: microcosmos (om) / macrocosmos (univers). Ei plasează sufletul omului în centrul macrocosmosului. Este un centru de convergență, un punct de iradiere şi de concentrare, din care pleacă şi la

care se întoarce totul, printr-un fel de centralizare a conştiinţei, în general şi a conştiinţei de sine, în special. Conştiinţa Poetului include întreg universul, constituindu-se într-un „eu universal”. Propriul „eu” al renascentistului are tendinţa şi ambiţia de a îngloba în el existenţa (fiinţarea) în totalitatea sa. Conştiinţa de sine devine conştiinţă a universului, aşa cum este reflectat el de către eul propriu; iar Orfeu este figura tipică a acestei reflectări.

Clasicismul, însă, nu pare a-i acorda prea multă importanţă miticului aed: Orfeu va intra, aşadar, într-un con de umbră, şi nu-l vom regăsi decât la Pierre Corneille, unde apare într-o altă poveste, fără Euridice, în poemul intitulat *Cucerirea Lânii de Aur*; aici el nu este nimic mai mult decât un maestru al incantaţiei magice, îmblânzitor al fiarelor şi domolitor al stihiilor. Acest Orfeu, *agamos* (adică „fără femeie”, „burlac”), prezent într-o invariantă străveche a mitului, nu este defel *poietes*, căci el doar cântă aşa cum a fost învăţat, nu creează nimic, deci se situează în zona de nulitate a poeziei.

În secolul al **XVIII**-lea, acela al „**Luminilor**” şi al filosofilor, Orfeu va fi pur şi simplu ignorat, sau tratat „amnezic”; explicaţia este simplă: spiritul filosofic, pozitivist, raţionalist şi scientist, se întemeiază pe *obiectivitatea* viziunii despre lume şi viaţă, iar aceasta nu este compatibilă nici cu modalitatea poetică, *subiectivă* prin natura sa, nici cu „orfismul” fundamental al poeziei şi nici cu viziunea mitologică, presupusă – măcar prin convenţie – ca „mistică” şi sacralizantă.

În secolul al **XIX-**lea, odată cu **romantismul,** orfismul (ca expunere creatoare şi ca structură) se reliefează foarte pregnant şi se interiorizează cu totul. A sosit vremea ca Orfeu să fie repus în drepturile sale. Georges Poulet, în studiul său intitulat *Entre moi et moi* (*Între mine şi mine* - 1968), afirmă că principala caracteristică a romantismului este faptul că „fiinţa romantică se descoperă pe sine în mod introspectiv” [28, p.27]. Poezia romantică – în sensul major – se desfăşoară în spaţiul sinelui. Romanticul, în general, prezintă o structură orfică: pentru el, totul se desfăşoară în interioritatea individuală: poezia şi poetul coboară din afară înăuntru, iar catabaza duce spre profunzimile sufletului. Pe de altă parte, romantismul acuză şi

un simptom foarte evident al trecerii timpului (*fugit irreparabile tempus*), iar exponenții săi se vor strădui să contrabalanseze această frustrare. De aici rezultă iarăşi orfismul funciar al romantismului: spre a scăpa de teroarea temporală, reprezentanții acestui curent se refugiază din realitate altundeva, pe un alt tărâm (în istorie, în spații imaginare, exotice sau feerice, în zona reveriei ori a fantasticului), adică, cu alte cuvinte, pe tărâmul celălalt, ca şi Orfeu. Toți romanticii îşi dau silința să frâneze, pe cât se poate, fugacitatea unei existențe care, în virtutea succesiunii rapide a experiențelor trăite, pare să accelereze şi să sporească constant instabilitatea care ține de natura sa; de accea, ei caută neîncetat să-şi (re)activeze amintirile (zona retrospectivă) sau să-şi construiască proiecții în viitor (zona prospectivă), încercând astfel să-şi extindă sfera propriei ființări. „Romanticii introduc în existență conştiința trecutului şi a viitorului. Dacă, pe de o parte, mişcarea prospectivă a existenței îi anternează (…) către disoluție şi moarte, există adesea la ei şi o mişcare contrară, către profunzimile retrospective", afirmă Poulet [28, p.31]. Şi tocmai această a doua mişcare este cea propriu-zis orfică, ordonată mereu pe schema coborârii spre un *mundus subterraneus,* care poate fi inconştientul, visul, noaptea, altundeva, altcândva etc. Iată, aşadar, că Orfeu se întoarce în prim-planul tabloului şi devine un motiv recurent al romantismului, manifestându-se la majoritatea exponenților de marcă ai acestui curent (Novalis: poemul neterminat *Orfeu* şi (referiri) în poemul *Muzica*; Percy Byssche Shelley: poemul *Orfeu* (1820, publicat posthum, în 1862); Victor Hugo: *Orfeu* în: *Legenda secolelor*, XXXVI, cap. *Idile*, (1883); Mihai Eminescu: fragment din *Memento mori* în: *Panorama deşertăciunilor*, (1872).

În **secolul al XX-lea**, figura lui Orfeu revine în forță, ca însăşi emblema Artei şi ca simbol al artistului, manifestându-se cel mai frecvent în poezia lirică: Paul Valéry: *Orfeu,* în volumul *Album de versuri vechi* (1920); Rainer Maria Rilke: *Orfeu, Euridice, Hermes,* în volumul *Poezii noi*, (1905) şi *Sonetele către Orfeu* – părțile I-II, (1923); Guillaume Apollinaire: *Bestiarul sau cortegiul lui Orfeu* (1911); Hilda Doolittle: *Euridice* (1910); Elysabeth Madox Roberts: *Orfeu* (1913); Pierre Emmanuel: *Tânguirile Euridicei,* în volumul *Mormântul lui Orfeu,* (1941); Gottfried

Benn: *Moartea lui Orfeu* (1946); Edith Sitwell: *Euridice* (1914); David Gascoyne: *Orfeu în lumea subpământeană,* (1940); Cesare Pavese: *Nemângâiatul,* în volumul *Dialoguri cu Leucò,* (1947). Toate aceste invariante poetice ale mitului orfic corespund noțiunii de „structură geologică" (în sensul explicat de Maria Vodă-Căpuşan), încorporând – parțial sau total – sensurile, simbolurile şi semnificațiile anterioare, întâlnite în alotropiile succesive ale mitului de-a lungul timpului. Nu se mai poate vorbi aici de o figură unică a eroului, ci de o multitudine de foarte diverse înfățişări ale sale; totuşi, indiferent câte reflexii ne vor trimite aceste noi fațete, ele rămân, toate, în parametrii cunoscuți, păstrând ca structură profundă cele trei coordonate fundamentale ale arhetipului, pe care le-am observat şi în epocile precedente : Orfeu – eroul catabazei infernale, Orfeu – îndrăgostitul fidel şi, mai ales, şi cu precădere, Orfeu – Poetul („'Nainte, acum şi după... cântarea e Orfeu" – proclamă versul celebru al lui Rainer-Maria Rilke, din *Sonetele către Orfeu*). Şi tot acum, în secolul XX, vom semnala şi translatarea mitului orfic într-un domeniu total „atipic" pentru el: critica literară. Aici, odată cu eseul lui Ihab Hassan, intitulat *The Dismemberment of Orpheus* (*Sfâşierea lui Orfeu*, 1982) [29], miticul aed efectuează o nouă catabază, o coborâre spre un alt *mundus subterraneus*, care este – de această dată – acela al *underground*-ului postmodernist.

Ce se întâmplă, însă, cu mitul orfic în transpunerile **teatrale** ale secolului al XX-lea, unde accentul cade pe alte elemente, specifice artei dramatice, cum ar fi relația dinamică autor-operă-public sau servitudinile scenice confruntate cu formulele modernismului?

Este o întrebare la care vom răspunde pe larg în subcapitolul următor, unde vom analiza în detaliu trei dintre cele mai impresionante şi mai non-conformiste versiuni ale mitului, transpuse în sfera dramaticului. Căci, trebuie să o recunoaştem, teatrul modern, ca şi teatrul antic, rămâne domeniul privilegiat de manifestare al filonului mitologic. Mitul revine, aşadar, „acasă", acolo unde i s-a făurit inițial destinul artistic, adică pe scenă, în fața beneficiarului şi „judecătorului" său absolut: publicul.

1. 3 Personajele şi fabula mitică – fidelitate sau/şi opoziție ?

În veacul care s-a încheiat nu demult, trei mari nume din peisajul dramatic contemporan au ilustrat strălucit, prin creațiile lor, mitul lui Orfeu: este vorba despre doi autori francezi interbelici, Jean COCTEAU (1889-1963) şi Jean ANOUILH (1910-1987) şi despre americanul Tennessee WILLIAMS (1911-1983), cu piesele lor intitulate: *Orphée* (scrisă în 1926 şi reprezentată în 1927, la celebrul „Théâtre des Arts" din Paris), *Eurydice* (creată în 1941 şi jucată în acelaşi an, la nu mai puțin cunoscutul „Théâtre de l'Œuvre") şi, respectiv *Orpheus Descending* (compusă şi reprezentată în 1957, într-unul dintre faimoasele teatre de pe Broadway, New York).

Vom aborda cele trei creații dramatice de mai sus într-o perspectivă comparatistă, urmărind **în paralel**, în fiecare dintre ele, elementele componente ale unui **model paradigmatic**, structurat pe următoarele **coordonate** de analiză:

1. raportul, de fidelitate sau opoziție, dintre transpunerea modernă şi mitul antic (elementele urmărite fiind: a. *mythos*-ul, b. *eros*-ul, c. *poiesis*-ul);
2. jocul simbolurilor şi semnificațiilor subiacente;
3. influențele literare şi socio-culturale, precum şi experiențele personale;
4. spațio-temporalitatea dramatică şi jocul anacronismelor şi al anatopismelor;
5. deschiderile spre postmodernism.

Vom constata că toți cei trei autori dramatici contemporani se străduiesc să răspundă, după cum era firesc, *orizontului de aşteptare* al publicului modern; la urma urmelor, acesta este, de fapt, rolul teatrului: obținerea unui *feed-back* imediat. Căci teatrul, spre deosebire de alte forme literare, este, de la originile sale şi până în prezent, un gen exigent şi complex : *text*, dar în acelaşi timp şi *spectacol* ; *literatură*, dar şi *comunicare* nemijlocită ca sala, cu auditoriul. În această dublă postură, teatrul trebuie să se încadreze într-o figură matematică virtuală, construită pe trei vectori: autorul, piesa, publicul. Interacțiunea dintre elementele acestei triade va fi, matematic vorbind, „rezultanta" (a se citi „rezultatul") lor, adică produsul artistic, viabil sau

nu – lucru evident prin prezența sau absența ,,feed-back”-ului nemijlocit. Atunci când vorbim – în cadrul triadei amintite – despre vectorul „piesă”, avem de-a face cu un conglomerat de elemente care-l compun, de fapt: el nu mai înseamnă – ca în poezie – doar *textul* piesei, ci şi *montarea* piesei (indicațiile scenice, notate minuțios de autor, viziunea regizorală, jocul actorilor, decorurile, luminile, sonorizarea, fondul muzical, costumele, machiajul, mişcarea scenică, spațiul scenic, comunicarea cu sala etc. – tot atâtea elemente nespecifice literaturii, dar care, şi ele, contribuie la succesul produsului artistic).

La nivelul textului, în toate cele trei variante dramatice analizate, are loc, inevitabil, o actualizare a mitului antic, ceea ce înseamnă, totodată, *desacralizarea* şi *demitizarea* sa. Redimensionarea şi banalizarea personajelor, *deconstrucția* şi *reconstrucția* materiei anecdotice (văzută ca „structură flexibilă”), recursul frecvent şi deliberat la ancronism şi anatopism, demersul ludic, teatralismul, distanța ironică etc., toate acestea constituie strategii utilizate în mod conştient şi deliberat de către dramaturgii contemporani, în scopul apropierii mitului de gustul publicului modern.

Prima etapă a desacralizării se înfăptuise deja în Grecia antică, atunci când mitul arhaic fusese transformat în tragedie; actorii, care, în cadrul serbărilor dionisiace, jucaseră la început doar un singur subiect dramatic (aspecte din viața lui Dionysos), au trecut treptat la diversificarea repertoriului şi la interpretarea unor scene laice, diminuând progresiv sensurile sacre. E adevărat, acea etapă a desacralizării nu era completă, căci spectatorul asista încă, cu oroare şi admirație, într-o stare aproape extatică, la încleştarea măreață şi dramatică dintre zei şi muritori, pe care o privea ca pe o realitate trăită. În secolul al XX-lea, drama modernă va distruge total convenția verosimilității, devenind un teatru profund anti-iluzionist. Toate cele trei variante moderne pe care le analizăm continuă şi încheie ceea ce tragedia antică doar amorsase, dar nu dusese până la capăt : desacralizarea completă a mitului, împinsă uneori până la demitizare (adică modificarea parametrilor fundamentali, ai invarianților mitului).

Eroii excepționali ai Antichității – acei semi-zei, acei frumoşi nebuni, demni de a rivaliza cu olimpienii şi deseori mult mai nobili decât ei – se regăsesc, în toate cele trei variante dramatice moderne, deposedați de aura lor legendară şi reduşi la calitatea de simpli muritori, contemporani de-ai noştri, plini de imperfecțiuni şi afectați de mai toate slăbiciunile omeneşti.

Protagoniştii lui **Jean COCTEAU** din piesa ***Orfeu*** (1927) formează un cuplu modern, din zilele noastre, plictisit de viața de familie chiar din prima zi a căsniciei. Un „el" şi o „ea" oarecare, din capul locului banali. Ca toată lumea. Ba chiar mai rău, căci ei se ceartă aproape tot timpul, cu scurte pauze de recăpătare a respirației, ca la meciurile de box. Nimic din tandrețea firească, ce ar trebui să caracterizeze un cuplu proaspăt căsătorit. Ironia lui Cocteau merge chiar mai departe, semnalându-ne, de la bun început, că ne aflăm în…„salonul tinerilor căsătoriți", denumire care ar sugera, în mod normal, nişte scene romantice de alcov. Cei doi *presupus* îndrăgostiți, însă, se comportă în acest cadru *presupus* idilic întocmai ca două animale sălbatice, închise din greşeală în aceeaşi cuşcă, şi care sunt pe cale să se devoreze reciproc…

În ceea ce priveşte problema fidelității sau opoziției față de varianta mitică originară, putem afirma de la bun început că, sub raportul *erosului*, versiunea lui Cocteau se află la antipozii acesteia, fiind, probabil, una dintre cele mai îndepărtate de modelul antic. Iubirea, la Cocteau, este o anti-idilă. Nimic nu mai subzistă din tandrețea celebrului cuplu mitic, nimic nu se regăseşte din minunata iubire ideală, perfectă, care era gata să învingă moartea… Iubirea modernă s-a consumat sau, mai bine zis, s-a răsuflat înainte de-a începe… „El" nu mai e tandrul îndrăgostit, nobil şi generos, inspirat de figura angelică a iubitei ; dar nici „ea" nu are prea multe în comun cu suava şi gingaşa nimfă a pădurii, făptură dulce şi voluptuoasă, caldă şi înțelegătoare… „El" e un bărbat mai degrabă blazat şi indiferent, care îşi neglijază consoarta, iar „ea" e, uneori cel puțin, o soție agasantă şi tracasantă, ce nu mai găseşte modalitatea de a-l atrage lângă ea pe partenerul ei

Aflăm că Orfeu e poet – un poet bun probabil – dar, temporar…în criză de inspirație. Iată, însă, că norocul i-a surîs – sau, cel puțin, aşa crede el – atunci când a

întâlnit pe stradă un cal vorbitor. Adus acasă, aşezat pe un soclu în camera unde creează poetul, calul se bucură de toată atenția cu care Orfeu n-o răsfață pe consoarta sa. Ciudatul animal va juca în curând rolul unui…„gheridon” (termen utilizat în spiritism), un soi de emițător-receptor, care-i transmite poetului mesaje din lumea de dincolo (*l'au-delà*) sub formă de poeme… Prin acest straniu mijloc de comunicare, Orfeu reuşeşte să intre în contact cu divinitatea sa inspiratoare. Cu timpul, vom afla că această „muză” bizară este, în acelaşi timp, un fel de „voce a destinului”, dotată, ca şi oracolele din mitologie, cu puterea de a anticipa viitorul şi va juca un rol premonitoriu pentru soarta poetului şi a cuplului:

CALUL : *Madame Eurydice Reviendra Des Enfers*» (*«Doamna Euridice va reveni din infern.* (*Orphée* - p.28)

Acest poem-profeție, singurul, de altfel, pe care i-l „dictează” calul, este, de fapt, un mesaj din lumea de dincolo. Dar, foarte curînd, Orfeu îşi va da seama că lumea de dincolo este cea a morții:

ORFEU: *Acesta este un poem, un poem de vis, o floare din adâncurile Morții.*

(*Orphée* – p.29)

Viziunea filosofică a lui Cocteau despre lume este una dualã : universul întreg se împarte, de fapt, în două zone: *l'ici-bas* (lumea de aici, sau realul) şi *l'au-delà* (lumea de dincolo, sau supranaturalul); cele două lumi, deşi – teoretic – aflate pe coordonate total diferite, nu sunt complet separate, căci cei inițiați pot trece dintr-una într-alta. Avem de-a face deci cu lumi paralele, dar comunicante. Pentru Cocteau, intervenția lumii supranaturale în cea reală este un lucru frecvent, iar interferența lor este tot atât de firească, cum este orice întâmplare din viața obişnuită. Această intruziune a supranaturalului în cotidianul nostru se manifestă prin „Mister”, un mister perceptibil uneori, dar veşnic indescifrabil pentru muritorii de rând: „Fiindcă acest mister ne depăşeşte, hai să ne prefacem că-l organizăm” este o frază-cheie, rostită de fotograful din piesa *Mirii din Turnul Eiffel* (p. 23) – piesă în care, în mod absolut natural, trec intempestiv prin celebra construcție – în zbor, sau altfel – struți, lei, biciclişti, miri, nuntaşi, telegrame personificate etc., cu acceaşi năzdrăvană

dezinvoltură ca şi calul vorbitor, ciudatul Heurtebise, sau chiar Doamna Moarte, în piesa *Orfeu*. Aşadar, în viziunea lui Cocteau, supranaturalul există; el este prezent la tot pasul, prin ceea ce drmaturgul numeşte „Mister”; constatarea şi punerea în evidență a manifestărilor sale este rolul celui ales, al Poetului. Dar nu înțelegearea sau descifrarea lui. Pentru Orfeu, calul vorbitor este o manifestare a Misterului, o descoperire atât de extraordinară, încât îi dedică cvasi-totalitatea timpului său, neglijând-o şi mai mult pe Euridice, care se simte din ce în ce mai frustrată şi multiplică scenele de isterie. El, în schimb, plictisit şi sătul, se îndepărtează tot mai tare. Ne aflăm, se pare, în pragul unei crize conjugale serioase. Diferendele familiale sunt din ce în ce mai acute, ele se succed într-un ritm din ce în ce mai rapid, ca şi cum ne-am afla pe roata unui carusel care se-nvârte tot mai tare, până la senzația de amețeală, de greață, aproape de limita insuportabilului. O prăpastie tot mai adâncă se deschide între bărbat şi femeie.

Intervine în acest moment ciudatul personaj Heurtebise, aparent un modest geamgiu, care joacă – la început – rolul de confident al Euridicei, în momentele ei de singurătate şi disperare. Ori de câte ori e cu moralul la pământ (şi asta se întâmplă, mai nou, în fiecare zi), Euridice sparge câte un ochi de geam, pretext pentru a-l chema pe ciudatul geamgiu-vitrinier şi a se sfătui cu el.

Într-o zi, exasperată de puterea pe care o are calul vorbitor asupra soțului său, ea îl roagă pe Heurtebise să ia legătura cu Aglaonice, şefa Bacchantelor, căreia îi cere ajutorul pentru a se debarasa de straniul animal. ,,Ajutorul” soseşte prompt, sub forma unei bucăți de zahăr otrăvit, destinat calului. În schimb, Aglaonice îi cere tinerei femei să-i înapoieze, într-un plic, o scrisoare compromițătoare care se afla în posesia lui Orfeu. Dar respingătoarea Aglaonice nu renunțase nici o clipă să se răzbune pe tânărul poet, pentru că o ,,răpise” pe Euridice din mijlocul Bacchantelor şi-i interzisese orice contact cu ele sau cu Cultul Lunii, pe care îl practicau. Plicul în care trebuia pusă scrisoarea, şi pe care Aglaonice i-l trimite ea însăşi, are lipiciul de pe margine amestecat cu o otravă preparată de Bacchante, pentru care nu există antidot.

Cum Euridice n-are tăria de a-i da calului bucata de zahăr, îl roagă pe Heurtebise s-o facă… Dar nici el nu e mai decis decât ea să comită o crimă… Între timp, Euridice priveşte pe geam şi îl zăreşte pe Orfeu revenind de la primărie, unde se dusese să se înscrie la un concurs de poezie, cu poemul dictat de cal. Derută generală, gesturi pripite…zahărul otrăvit e aruncat neglijent pe masă, Heutrebise se suie repede pe un scaun prefăcându-se că „ia măsura" ochiului de geam spart. Orfeu intră precipitat – se grăbeşte, pentru că şi-a uitat certificatul de naştere – caută un scaun să se urce la bibliotecă, de unde trebuie să scoată actul, şi distrat, fără să observe, ia exact acel scaun care se afla sub picioarele lui Heurtebise… În zăpăceala lui, Orfeu nu-şi dă seama ce-a făcut; dar nici geamgiul nu simte că i s-a luat scaunul pe care stătea cățărat, şi continuă să vorbească şi să lucreze, ca şi cum nimic nu s-ar fi întâmplat. El rămâne suspendat în aer, câteva minute în şir, pe perioada cât Orfeu îşi caută actul… În sfârşit, poetul repune scaunul de unde l-a luat şi pleacă, alergând… Euridice este singura care a văzut incredibila întâmplare şi rămâne siderată, fără grai… Apoi, după un timp, îşi interoghează prietenul:

EURIDICE : *Heurtebise! Cum explici acest miracol?*

HEURTEBISE : *Ce miracol?*

EURIDICE : *N-o să-mi spui că n-ai observat nimic şi că e normal ca un om de sub care iei un scaun să rămână suspendat în aer în loc să cadă.*

(*Orphée* – p.47)

Urmează o discuție în cursul căreia Heurtebise neagă că s-ar fi întâmplat ceea ce Euridice a văzut cu ochii ei, împreună cu toți spectatorii din sală. Atunci, ea recade în disperare:

EURIDICE : *Mă sperii…*(…) *Dacă vrei să treci sub tăcere totul, poți să taci; dar relațiile dintre noi nu vor mai fi aceleaşi niciodată…Te credeam simplu, eşti complicat. Te credeam din aceeaşi rasă cu mine, dar eşti din aceeaşi rasă cu calul.* (*Orphée* – p.49)

Înainte ca misterul să fie elucidat, Euridice se simte brusc foarte rău şi îşi dă seama de înşelătoria fatală, de farsa macabră jucată de Aglaonice… Ea realizează

dintr-o dată că marginea plicului, pe care o linsese pentru a o lipi, fusese dată cu temuta otravă a Bacchantelor. Euridice ştie că nu mai are nici o şansă de scăpare şi îl roagă pe Heurtebise să alerge şi să-l cheme degrabă pe Orfeu; singura ei dorință este să-şi mai vadă odată soțul drag, înainte de-a muri. Ea dispare alături, în camera ei…

Aici intră în scenă Doamna Moarte, descrisă ca „o femeie frumoasă, fără vârstă, îmbrăcată în rochie elegantă de seară" (*Orphée,* capitolul introductiv, secțiunea *Costume* p.15). Ea soseşte din lumea ei traversând oglinzile, însoțită de două ajutoare, Azraël şi Raphaël, cei doi îngeri ai morții, care poartă costume chirurgicale; la momentul potrivit, moartea îşi pune mănuşi de cauciuc şi o îmbrăcăminte aseptică, identică celei folosite astăzi în blocurile operatorii; ea vorbeşte cu cei doi ca un medic într-o intervenție chirurgicală, cu indicații scurte, precise, laconice, iar ajutoarele sale pun în funcție o maşină (electrică, după zgomotul produs) care taie firul vieții. Dar iată că…nu întotdeauna lucrurile merg conform planului, nimic nu e atât de uşor aici, pe Pământ cum cred cei de „dincolo": Euridice se agață de viață cu ultimele puteri, vrând să-l mai revadă încă o dată pe Orfeu. Atunci, Doamna Moarte recurge la procedura manuală, tăind cu un foarfece firul vieții sărmanei femei şi, în momentul acela, o porumbiță albă zboară spre cer… probabil, spiritul Euridicei.

După o clipă, Heurtebise revine cu Orfeu, dar e deja prea târziu… Soțul, obişnuit cu „mofturile" consoartei, cu care – spune el – încearcă mereu să-i atragă atenția, crede că e vorba de o farsă, până când, intrând în camera alăturată, se convinge de crudul adevăr: Euridice e moartă de-a binelea. Numai după dispariția soției sale, Orfeu îşi va da cu adevărat seama de toate greşelile sale de comportament, de teribilul său egoism, de faptul că până atunci îşi neglijase iubita şi va fi cuprins de remuşcări… În mod paradoxal, acum, îşi aduce aminte de iubirea pierdută, resimțind brusc, cu acuitate, absența ei. Reacție umană firească, ştiut fiind faptul că nu ne dăm seama, cu adevărat, de valoarea unui lucru sau a unei ființe, decât atunci când le pierdem.

Luând viața Euridicei, Doamna Moarte intrase în încăpere prin oglindă, dar, ieşind în grabă, îşi uitase pe masă mănuşile de chirurg. Bizarul personaj Heurtebise – care pare a fi omniscient şi pe care îl putem suspecta că vine, şi el, din lumea de dincolo – se înduioşază de suferința lui Orfeu şi-i revelează posibilitatea de a traversa oglinda punându-şi mănuşile morții, pentru a accede pe tărâmul umbrelor. Odată ajuns acolo, îi sugerează să-i înapoieze Doamnei Moarte aceste obiecte de recuzită, ca un gest de curtoazie, şi, în schimb, s-o ceară înapoi pe Euridice. De undeva din umbră, putem întrevedea figura ironică a lui Cocteau, care ne trage cu ochiul şi ne zâmbeşte complice, amintindu-ne celebra frază comico-profetică, rostită de calul-oracol:

CALUL : *«**M**adame **E**urydice **R**eviendra **D**es **E**nfers.»* (*«Doamna Euridice va reveni din infern»*). (*Orphée,* p.28) Fraza de mai sus este atât sentențioasă cât şi licențioasă, căci, după cum se poate observa la o citire mai atentă, prin asamblarea literelor inițiale ale cuvintelor, se alcătuieşte vocabula…*MERDE* (adică, *RAHAT !*); acest acrostih hazliu, în ciuda gravității situației, subliniază tenta ludică a piesei şi distanța ironică pe care o ia Cocteau față de ceea ce ne povesteşte.

După un minut, Orfeu revine victorios cu Euridice, pe care însă nu are voie să o mai privească de acum încolo. Cocteau păstrează motivul privirii, din mitul antic, căruia însă îi va conferi, după cum se va vedea, noi sensuri. Din păcate, vechea dispută dintre cei doi soți reîncepe, de îndată ce se regăsesc în mediul lor familial şi familiar. Scena este aproape identică cu cea de la început, cu evidente accente comice, dar acum tensiunea creşte, culminând cu gestul lui Orfeu, care, în mod ostentativ, întoarce capul şi o priveşte pe soția sa în adâncul ochilor, retrimițând-o astfel, pentru totdeauna, în lumea umbrelor.

Odată scăpat de cicălitoarea Euridice, prima reacție a lui Orfeu este o imensă senzație de uşurare :

ORFEU : *„Uf ! Deja mă simt mai bine !”* (*Orphée,* p.91)

Acum, după ce a pierdut-o din nou pe consoarta sa – de astă dată definitiv – Orfeu îşi revendică gestul, pretinzând că a făcut-o cu bună ştiință şi declarând cu cinism:

ORFEU : *„Am întors capul intenționat! Am făcut-o expres.”* (*Orphée*, p.91)

Dinamica raporturilor inter-umane, tragi-comică în esență, ne amintește de Marivaux și de *Jocul iubirii și al întâmplării.* Fin psiholog, Cocteau surprinde permanent ambiguitatea sentimentului amoros: în fiecare clipă a existenței lor comune, Orfeu se află în stare de ostilitate relativ la Euridice; el nu-și manifestă iubirea față de ea, decât atunci când este moartă; abia atunci îi lipsește. Mai mult decât atât, Cocteau ne lasă să presupunem că această ostilitate merge până la crimă: Orfeu o resuscitează pe Euridice din dragoste și o re-ucide din ură. Dar oare iubirea și ura, nu sunt ele aversul și reversul uneia și aceleiași medalii, numită pasiune?

În finalul piesei, sunt reunite toate elementele care relevă prezența supranaturalului: deznodământul se vrea, aparent, tragic, dar încă o dată, putem citi în subtext umorul lui Cocteau. Orfeu va fi, ca și în mitologie, decapitat și sfâșiat de hoarda Bacchantelor, în frunte cu oribila Aglaonice, dar capul său rămâne pe scenă și o cheamă pe...Euridice, care poate acum, în sfârșit, să i se alăture. Casa lor este transportată în cer, unde, probabil, își vor lua de la capăt iubirea și (de ce nu?) și interminabilele certuri cotidiene.

Pesimismul lui Cocteau vis-à-vis de relațiile inter-sexe este evident: iubirea, în această variantă, este o anti-idilă, o imagine pe dos a „divinei iubiri” din mitologie. Experiența personală a dramaturgului îl aduce la o concluzie tristă, dar universal valabilă: oricât de mult s-ar iubi, oamenii nu pot renunța la dorințele lor egoiste, care merg întotdeauna (conform legilor lui Murphy), în sensul negării dorințelor celuilalt. Într-un cuplu, fiecare dintre cei doi, fără să vrea, incomodează prin simpla prezență. În plus, Cocteau este mai mult decât sceptic în privința capacităților intelectuale și afective ale femeii (fapt datorat, probabil și preferințelor sale homosexuale). Rezultatul este o veritabilă parodie a iubirii ideale, care se aflase în centrul variantei arhaice. Această viziune nu este deloc de natură să flateze orgoliul feminin – ba chiar, am zice, dimpotrivă – motiv pentru care dramaturgul a fost suspectat, pe bună dreptate, de misoginism.

În orice caz, varianta dramatică a lui Cocteau poate fi asemănată, măcar dintr-un punct de vedere, cu cea antică: adevărații protagoniști sunt – dacă reducem la esențial – Orfeu şi lumea de dincolo, sau Poetul şi zeii infernali, sau, chiar mai general, omul şi destinul său.

Dacă piesa lui Cocteau are în centrul său pe Orfeu, adică Poetul, cu totul alta e perspectiva conaționalului şi contemporanului său, mult mai puțin excentricul **Jean ANOUILH**, care îşi construieşte varianta sa, intitulată ***Eurydice*** (1941), în jurul personajului feminin – lucru vizibil, de altfel, încă din titlu.

Ca şi la Cocteau, şi în piesa lui Anouilh, cei doi protagonşti au un statut social oarecare şi un profil aparent banal. Orfeu este un muzician de talent, dar redus prin forța împrejurărilor la calitatea de simplu ,,muzicant" ambulant. Împins de simțul datoriei față de părintele său (un harpist ratat), Orfeul lui Anouilh este captiv într-o lume nedemnă pe care o detestă şi în care el acceptă – fără a-l ignora – şantajul sentimental al bătrânului său tată. Rătăcind la întâmplare dintr-un han mizerabil într-altul, cântând, după cum se nimereşte, într-unul sau altul dintre restaurantele gărilor de provincie – toate la fel de jalnice – eroul nostru îşi stabileşte itinerariul în funcție de inspirația tatălui său, care se ghidează după prețul meniului. Nimeni nu-l ascultă cu adevărat şi nimeni n-are vreme să-i aprecieze arta. Nici un principiu etic sau estetic nu-i orientează existența, iar cei câțiva bănuți, depuşi în pălăria bătrânului de către rarii ascultători, constituie singurul scop al acestei jalnice boeme. În loc să-şi trăiască viața, viața îl „trăieşte" pe el. Totul îi este indiferent… până într-o zi, când, undeva, pe peronul unei gări, o va întâlni pe Euridice.

Nici statutul personajului feminin nu este mai înălțător decât al celui masculin: o actriță oarecare, într-o trupă oarecare, cu o evoluție oarecare, ce nu va depăşi niciodată nivelul mediocrității. Destinul Euridicei seamănă izbitor cu cel al lui Orfeu. Şi ea îşi urmează, fără prea multă convingere, mama (o actriță bătrână şi decrepită, cuplată cu un actor ramolit şi cabotin); şi ea duce o viață fără speranțe şi fără iluzii, la limita promiscuității. Fără a fi lipsită de calități (dulce, cuminte, împăciuitoare, dotată

cu mult spirit de sacrificiu), Euridice nu străluceşte, n-are nimic extraordinar, care să îi confere în vreun fel calitatea de ,,Eroină", în sensul întâlnit în tragedia antică.

Ceea ce este extraordinar, în acest mit modern, nu este deci, statutul eroilor, ci sentimentul care va lua naştere între ei. Ambii protagonişti au revelația iubirii absolute, a iubirii lor excepționale, chiar din prima secundă când privirile li se întâlnesc, pe peronul unei gări, între două trenuri.

În piesa lui Anouilh, această iubire echivalează cu *erosul* din mitologie, e o fascinație indicibilă, un fel de beatitudine, asemănătoare cu starea de extaz hipnotic, e un semn al momentului divin, care îi aruncă pe cei doi în dimensiunea mitică. Vom remarca aici că, dacă statutul eroilor nu mai este acelaşi cu cel din mitologie, în schimb, sub raportul *erosului*, Anouilh rămâne fidel variantei inițiale, originare (spre deosebire de Cocteau). Cei doi îndrăgostiți sunt atât de uimiți de magnifica şi strălucitoarea noutate a trăirii lor, încât realizează brusc inutilitatea existenței lor anterioare; abia acum, în lumina noului sentiment pe care-l încearcă, viața lor searbădă capătă un sens, conturându-se totodată şi o finalitate precisă a destinului lor: orice s-ar întâmpla, vor rămâne împreună, pentru totdeauna. Pagini de mare rafinament psihologic şi de delicatețe a analizei sunt consacrate de Anouilh perioadei de ,,tatonări", în care cei doi tineri încearcă să se cunoască şi să-şi confirme reciproc miracolul pasiunii lor născânde:

EURIDICE *(brusc)* : *Crezi că mă vei face foarte nefericită?*

ORFEU *(cu un zâmbet blând)* : *Nu cred.*

EURIDICE : *Asta nu pentru că m-aş teme să fiu nefericită, aşa cum sunt acum. Nu, aşa ca acum doare, dar e mai degrabă plăcut. Ceea ce mă sperie este că aş putea fi nefericită când mă vei părăsi.*

ORFEU : *Nu te voi părăsi niciodată.*

EURIDICE : *Juri?*

ORFEU : *Da.* (*Eurydice*, pp.29-30)

Jurăminte şi promisiuni, convingeri exaltate şi euforie, dorință de absolut şi teamă de relativ, toate acestea sunt, la urma urmelor, apanajul ființei umane aflată în momentul

său de grație: adolescența abia ieşită din copilărie, când spiritul primăvăratec al începutului mai dăiniue încă. Vom vedea că, din punctul de vedere al lui Anouilh, doar tinerețea poate să tindă spre perfecțiune; doar acolo se conservă intact tot potențialul purității, acea calitate supremă pe care autorul francez o plasează, intransigent, în vârful ierarhiei sale de valori.

Dar, spre deosebire de Jean Giraudoux (care a fost, cel puțin la început, modelul indeniabil al lui Anouilh), „puritatea nu este aici o trăsătură intrinsecă a eroului, ea nu îi este conferită odată pentru totdeauna şi nu durează veşnic", observă Maria Vodă-Căpuşan [20, p.60]. Puritatea – ca, de altfel, toate calitățile umane – este, din punctul de vedere al lui Anouilh, o stare tranzitorie, afectată iremediabil de trecerea timpului. Iar timpul înseamnă degradare.

Tot ce este frumos, tot ce este sublim în povestea lui Anouilh, se întâmplă de fapt într-un răstimp extrem de condensat, într-un minunat *intermezzo*, sau într-o scurtă paranteză (putem vorbi aici chiar de-o „estetică a parantezei" [30, p.134], ca şi la Giraudoux). Apoi, inevitabil, odată cu intruziunea brutală a celorlalți, urmează prăbuşirea tuturor iluziilor.

Ajungem aici la o problemă de filosofie de viață, care ne clarifică viziunea lui Anouilh asupra personajelor sale şi, mai ales, asupra evoluției lor diacronice. Pentru acest autor, existența se fundamentează pe o opoziție ireductibilă : aceea dintre tinerețe şi bătrânețe, tradusă prin antiteza, nu mai puțin tranşantă, dintre „puritate" şi „murdărire" (*pureté* // *salissure*). Decrepitudinea firească, adusă de trecerea timpului, nu înseamnă pentru acest autor doar simplul proces fiziologic şi psihologic de îmbătrânire, cu toate neajunsurile sale (pierderea treptată a memoriei, a agilității fizice, a acuității simțurilor etc.); senectutea acuză, mai ales, o degradare inevitabilă a simțului moral, o erodare a conştiinței, rezultat al lungului şir de compromisuri ce decurg din însăşi esența fenomenului numit „viață".

De fapt, întrega tipologie dramatică a lui Anouilh este construită pe contrastul esențial între ceea ce el numeşte „cele două rase" de oameni: pe de-o parte, cei tineri,

purii, Eroii – pe de alta, cei bătrâni, murdăriții, degradații, așa după cum explică, fără vreo urmă de complezanță, bizarul Monsieur Henri din piesa analizată:

> M. HENRI *: Există două rase de ființe. O rasă numeroasă, fecundă, fericită, un uriaş aluat bun de frământat, care-şi mănâncă cârnații, face copii, mânuieşte uneltele, îşi numără bănuții, după cum e anul, bun sau rău, în ciuda molimelor şi a războaielor – oameni de toate zilele, oameni pe care nu ți-i închipui morți. Şi pe urmă, există... ceilalți, cei nobili, Eroii, cei pe care ți-i poți imagina foarte bine zăcând întinşi, palizi, cu o gaură roşie în cap, o clipă triumfători, înconjurați de garda de onoare sau între doi jandarmi.*
>
> (*Eurydice*, pp.97-98)

Această „repartizare polarizată a indivizilor umani" [20, p.62], cum o numeşte Maria Vodă-Căpuşan, nu se regăseşte doar în piesa *Eurydice*, ci în întreaga creație dramatică a lui Anouilh: „de o parte se află gloata, cei mulți, cei făcuți pentru a trăi" [20, p.62], adică supraviețuitorii prin orice mijloace, întruchipați, de obicei, prin părinții eroilor sau, în general, cei vârstnici (fie ei regi, ca Egist, Clitemnestra, Creon, ori simpli muritori, ca tatăl lui Orfeu, mama Euridicei, ori Vincent, amantul acesteia); „de cealaltă parte, puțin numeroşi, dezgustați de existență de la început", chiar înainte de a o fi trăit, se află „aleşii, Eroii, reprezentați de copii sau adolescenți" [20, p.62] (Antigona, Orfeu, Euridice, Thérèse, Jeanne d'Arc etc.). Dacă prima categorie, „oamenii de toate zilele" sunt adaptabili şi ar face orice pentru a-şi duce mai departe, cu orice preț, mizerabila lor existență, cei din a doua categorie, cei intransigenți, nu sunt dispuşi la compromisuri morale. „Legați prin numeroase fire de copilărie, aceştia din urmă vor căuta febril, tot timpul scurtei lor existențe, puritatea absolută" - subliniază Maria Vodă-Căpuşan [20, p.63]. Ei vor rămâne etern nişte inadaptați, trăind cu nostalgia paradisului pierdut al inocenței. Dar inadaptabilitatea (o ştim cu toții, din teoria ştiințifică a selecției naturale) este condamnată de viața însăşi şi sancționată cu moartea.

Aşa se întâmplă şi în piesa *Euridice*.

Dacă ne-am imagina această creație dramatică a lui Anouilh ca pe o pictură clasică, am constata că personajul feminin este cel asupra căruia Anouilh face să cadă lumina puternică a tabloului (lucru, de altfel, vizibil încă din titlu), tot aşa după cum Rembrandt reliefa într-un con luminos figura pe care o considera cea mai importantă în economia tabloului său. De remarcat că Anouilh, la fel ca Euripide sau Racine, manifestă o vădită preferință pentru eroine şi nu pentru eroi: în majoritatea creațiilor sale, protagonistele sunt copile, fete, tinere femei (Thérèse, din *Sălbatica*, Antigona, din piesa omonimă, Ioana D'Arc, din *Ciocârlia*, Jannette, din *Roméo et Jeannette* etc.). Se pare că psihologia feminină, şi în special cea a fecioarei nepângărite (ori poate, doar inefabilul feminin, cu eterna sa fațetă ascunsă), l-a fascinat pe Anouilh, ca şi pe iluştrii săi predecesori, mai mult decât virtuțile războinice sau tăria de caracter specifice sexului ,,mai puțin slab".

Indiferent de motive, fapt este că autorul face din Euridice actantul principal. Ea conduce jocul. Ea este motorul acțiunii. Ea determină fiecare turnură importantă în progresia dramatică a piesei. Ea dă culoare peisajului. Ea este, de fapt, cea care-l trezeşte pe Orfeu din somnolența rutinei sale fără speranță şi tot ea este cea care-l împinge, inconştient (sau poate nu) pe calea destinului său excepțional. Ea este cea care-l modelează pe erou. Euridice a lui Anouilh va conştientiza, înaintea lui Orfeu, imposibilitatea iubirii lor exigente şi absolute, aici, pe Pământ. Trecutul protagonistei, tentacular şi nemilos prin simpla sa ireversibilitate, contactul impur cu ceilalți, cu atingerea lor, îi vor umbri treptat imaginea.

EURIDICE : *Atunci, bănuiesc că dacă ai văzut multe lucruri urâte în viață, ele rămân toate în tine?*

ORFEU : *Da.*

EURIDICE : *Frumos aşezate, unele lângă altele, toate imaginile murdare, chiar şi cele pe care le-ai urât, chiar şi cele de care ai fugit? Toate cuvintele triste pe care le-ai auzit, le păstrezi în adâncul tău? Şi toate gesturile urâte, ți le aminteşti mereu… aşa crezi?*

ORFEU : *Da.*

EURIDICE : (…) *Atunci, nu eşti niciodată singur, cu toate astea în jurul tău.* (…) *Dacă toate cuvintele sunt aici, toate hohotele murdare de râs, dacă toate mâinile care te-au atins mai sunt încă lipite de pielea ta, nu poţi deveni niciodată alta?*

ORFEU : *Nu.* (*Eurydice*, pp.77-78)

E începutul sfârşitului. Minunata iluzie a iubirii absolute se destramă încet, dar sigur. Pas cu pas, asistăm la spectacolul trist al unei decepții anunțate. Cauza o constituie, aşa cum explică cercetătorul Paul Ginestier, „capitalizarea greşelilor trecutului” [31, p.15], având ca rezultat o periculoasă contaminare cu mizeria materială şi spirituală, cu promiscuitatea mediului şi modului de viață al „celorlalți”.

„Ceilalți” îşi întind tentaculele murdare, ca o uriaşă caracatiță veninoasă, nu doar asupra Euridicei, ci şi asupra lui Orfeu, interferând brutal în intimitatea cuplului. Eroul, deodată cu noi, spectatorii, este pus la curent cu secrete care-l oripilează în legătură cu modul de viață anterior al Euridicei. Toți aceşti „ceilalți” – neaveniții, „binevoitorii” din fire – țin neapărat să-i reveleze, fără menajamente, adevăruri insuportabile pentru el, adevăruri pe care el ar fi preferat să nu le ştie.

Astfel, aflăm că micuța actriță nu fusese nici ingenuă, nici novice şi nici prea selectivă în relațiile sale amoroase. Chiar înainte de dispariția Euridicei, apare în joc amantul acesteia, Mathias, care, după ce-şi dă seama că este abandonat în favoarea lui Orfeu, se sinucide – în realitate, dar din pur cabotinaj – pricinuind o adevărată dramă. De acum încolo, orice ar face cei doi îndrăgostiți, moartea celui nedorit capătă proporțiile unei probleme de conştiință, căci e greu să-ți construieşti fericirea pe nefericirea altuia, sau pe dispariția lui, oricât de inoportun ar fi el.

O discuție incomodă, jenantă, în care se insinuează neîncrederea lui Orfeu şi nesinceritatea Euridicei, aruncă prima umbră asupra fericirii cuplului. În cele din urmă diferendul este atenuat, destul de greu, prin recunoaşterea relației anterioare, de către ea şi prin cel dintâi compromis, din partea lui. „Astfel, această marcă a trecutului, mereu prezentă, tiranic, prin memorie, primeşte implacabilitatea unui destin” [20, p.63], observă Maria Vodă-Căpuşan.

Ca şi la Sartre, şi în cazul lui Anouilh, *L'Enfer c'est les autres* („infernul sunt ceilalți"), aşa cum afirmă personajul Garcin din piesa *Huis Clos* (*Cu uşile închise*, p.24). Această viziune profund pesimistă asupra relațiilor inter-umane spune mult despre experiențele sentimentale nefericite traversate de autor de-a lungul existenței sale.

Tabloul trist al trecutului Euridicei se completează treptat, ca un *puzzle*, prin adunarea şi ordonarea pieselor componente. Îşi face apariția în scenă şi impresarul trupei, Dulac, un ins trecut cam de multişor de prima tinerețe, libidinos şi cinic. S-ar putea ca acesta să fie întruchiparea modernă a păstorului Aristeu, despre care se pomeneşte într-una dintre invariantele străvechi ale mitului. Respectivul personaj ar fi fost – în viziunea arhaicului povestitor – responsabilul moral pentru moartea subită a Euridicei; căci el, pare-se, ar fi speriat-o pe minunata nimfă cu avansuri deşănțate, iar aceasta ar fi alergat îngrozită prin desişul pădurii, împiedicându-se şi căzând peste cuibul şarpelui, a cărui muşcătură i-a fost fatală.

Dezgustătorul Dulac o amenințase printr-o scrisoare pe Euridice că va veni s-o ia de lângă Orfeu, pentru a o obliga să se realăture trupei sale ambulante. Toată viața ei, mica actriță încercase să evite avansurile insistente ale impresarului, fără a-l supăra totuşi, prea tare, căci acesta o şantaja cu concedierea unui sărman tânăr responsabil cu recuzita, pe care Euridice, din milă, îl proteja. Perversul Dulac îi azvârle în față lui Orfeu, cu o brutalitate incredibilă, ,,adevărul" său despre Euridice. În varianta lui, pe care n-are cine s-o mai infirme sau confirme, tânăra actriță fusese şi amanta lui, nu doar a lui Mathias, supunându-şi trupul la diverse lubricități, mai degrabă cu plăcere decât cu dezgust. Orfeu refuză acest ,,adevăr" al lui Dulac, deşi argumentele acestuia ar putea părea solide, chiar irefutabile, pentru o minte neînfierbântată.

Strivită de evidența imposibilei iubiri, tot Euridice este cea care va dejuca această capcană şi va dezerta în moarte. Prevenită că Dulac avea să apară din moment în moment, ea se urcă într-un autocar cu care, se pare, vrea să fugă, încercând să-şi piardă urma, într-o tentativă curajoasă şi generoasă de a-l scuti pe iubitul său de noi

dezamăgiri. Aflăm, la scurt timp, că ea a fost victima unui bizar accident rutier, care seamănă mai degrabă cu o sinucidere.

Orfeu însă, care nu ştiuse nimic despre aceste planuri de plecare ale Euridicei, este înnebunit de durere când află despre moartea iubitei sale. Neînțelegerea situației, turnura neașteptată a lucrurilor, fuga ei care seamănă cu o trădare, îl lasă perplex. El zace într-o stare de letargie, de semi-inconştiență, ca un animal rănit, până când „ceilalți", nedoriții, inoportunii, vor veni să-l trezească…

Doar misteriosul Monsieur Henri, care pare să fi supravegheat, discret, dar constant, traiectoria cuplului, încă de la început, este singurul sprijin moral şi confesor al lui Orfeu. De fiecare dată, el răsare de nicăieri, la momentul potrivit, ajutându-l pe erou să depăşească climaxul perioadelor de criză, nelăsându-l pradă disperării celei mai profunde. În mod paradoxal, acest straniu personaj pare a şti mult mai multe despre Orfeu şi iubirea lui decât ştie el însuşi. Ba chiar şi despre moarte, viață şi legătura dintre ele. Încet-încet, el îi inculcă tânărului ideea că moartea ar fi o adevărată „prietenă", o supremă uşurare şi o compensație pentru neajunsurile vieții şi că *doar ea* va putea să i-o redea pe Euridice, întreagă, liberă, curată şi numai a lui.

Deocamdată, însă, Orfeu nu este pregătit să-şi accepte propria trecere în neființă. El face o ultimă tentativă disperată de a-şi salva fericirea terestră, implorându-l pe Monsieur Henri să i-o redea pe Euridice, pentru a continua să trăiască cu ea, aici, pe Pământ. Şi i se îndeplineşte această dorință, dar cu o singură condiție. Ca şi Cocteau, Anouilh introduce în acest punct motivul privirii din mitologie: interdicția de a-şi privi iubita sub amenințarea de a o pierde din nou.

Din păcate, momentul de fericire durează puțin: tulburat de îndoieli în privința moralității Euridicei şi ros de gelozie față de toți ipoteticii ei amanți, Orfeu se comportă prosteşte, ca orice alt bărbat de pe Pământ, rupând vraja iubirii lor atât de speciale… Nimic nu mai e ca la început. Cei doi îndrăgostiți mitici sunt pe cale să redevină un „el" şi o „ea" oarecare. El o supune la interogatoriu, ea încearcă toate subterfugiile feminine pentru a evita confesiunile prea dureroase. Dar el vrea Adevărul: întreg, fără ocolişuri, şi *acum*. Ea însă…vrea altceva. Vrea să trăiască, în

ciuda tuturor acestor lucruri. În acest moment, ruptura e iminentă: aproape că putem auzi, în liniştea grea, cum se sparge în țăndări, cu zgomot teribil, minunatul Graal al încrederii… Nu, Orfeu nu vrea să trăiască cu ea acceptând un nou compromis! Şi atunci, poate şi pentru a afla adevărul, pe care suspectează că ea i-l ascunde, el…o priveşte în adâncul ochilor, trimițând-o din nou, definitiv, dincolo, pe tărâmul umbrelor, departe de lumea dezlănțuită:

> EURIDICE : (…) *Nu mă privi. Lasă-mă să trăiesc… hai, te rog… Am atâta poftă să trăiesc!*
>
> ORFEU : *Să trăieşti, să trăieşti! Ca mama ta şi amantul ei, poate! Cu înduioşări, zâmbete, indulgențe şi apoi…cu mese bune, după care se face dragoste şi totul se aranjază. Ah, nu! Te iubesc prea mult pentru a trăi!*
>
> (*Eurydice*, pp.129-130)

Pe măsură ce Euridice se îndepărtează, simultan cu imaginea ei care se şterge încet, încet, pierzându-se în întuneric, scena e invadată de toate personajele martore ale tecutului ei, care vin să completeze cu noi detalii imaginea dureros de impură a tinerei femei… Să fie oare, toți aceştia, o reîntrupare modernă a Bacchantelor, care îl sfâşie pe Orfeu după moartea nimfei sale preaiubite, din pură gelozie?

În prim-planul scenei, bătrânul cuplu de cabotini, format de mama Euridicei şi amantul ei, Vincent, reîncep – cu o dezinvoltură demnă de-o cauză mai bună – să-şi ,,facă numărul", reînviind amintiri, cosmetizate şi ameliorate, ale unei iubiri de mizerie care n-are nimic de-a face cu sentimentul autentic… Cu un cinism involuntar, ei îşi evocă trecutul, amintind detalii dezgustătoare prin vulgaritatea lor stridentă şi care se potrivesc prea puțin cu vârsta „înțelepciunii"…

Anouilh introduce aici, cu subtilitate, ceea ce s-ar putea numi…un *flash-forward*, adică o proiecție în viitor, ce durează doar o clipă, dar îndeajuns pentru a fi edificatoare… Imaginea bătrânului cuplu ridicol şi decrepit, măcinat de dorința de-a rămâne ,,veşnic tânăr şi ferice", e de-a dreptul grotescă; acum, ea contrastează şi mai pregnant cu cea a cuplului tânăr şi pur, însetat de absolut… Într-o străfulgerare, cei doi îndrăgostiți se văd pe ei înşişi peste…să spunem, douăzeci-treizeci de ani, şi

imaginea le repugnă profund. Acum...înțelege şi Euridice. Iubirea lor ideală, prețioasa lor iubire, va fi inevitabil afectată de timp, de prezența celorlalți, de compromisurile vieții, iar *ei-cei-de-acum* vor deveni *ei-cei-de-mâine*, adică aşa ca bătrânul cuplu care-şi joacă rolul de melodramă proastă, sub ochii lor, amestecând inextricabil viața cu teatrul de doi bani:

MAMA : (…) *Ceea ce rămâne este faptul că şi noi ne-am iubit cu pasiune, până la moarte… Şi ce, am murit din asta?*

EURIDICE *(îndepărtându-se) : Nu, mamă.*

MAMA : *Vezi, idioată mică, dacă ai fi ascultat de maică-ta…*

EURIDICE *(dând-o la o parte)* : *Lasă, mamă, asta acum, nu mai avem timp…(apoi, spre Orfeu, care o priveşte, neclintit, cum se-ndepărtează) : Vezi, dragul meu, noi nu prea avem de ce să ne plângem… Ai avut dreptate, dacă am fi vrut să fim fericiți, am fi devenit, poate, aşa ca ei…Ce oroare!*

(*Eurydice*, pp. 142-143)

După cea de-a doua moarte a Euridicei, Orfeu *ştie* cu claritate ce anume îl împiedică, aici pe Pământ, să trăiască la fel ca toți ceilalți din jur. Ideea incompatibilității Eroilor cu lumea este evidentă, mai ales după celebra tiradă a bizarului Monsieur Henri, care rezumă filosofia de viață a lui Anouilh despre „cele două rase" : cea a supraviețuitorilor cu orice preț, şi cea a Eroilor.

Pentru cei aflați în categoria din urmă funcționează la modul propriu dictonul latin *Mors ultima ratio* („moartea e rațiunea ultimă"), sau, la fel de bine, postulatul filosofic al lui Martin Heidegger *Sein zum Tode* („ființarea întru moarte") [32, p.29]. Acum, Orfeu poate să-i răspundă tatălui său, a cărui teorie înflăcărată despre necesitatea de a trăi oricum, la orice nivel, savurînd toate plăcerile vieții, are deja valoarea unui contra-exemplu:

ORFEU (*Se ridică pe jumătate şi țipă*) : *Mai ține-ți gura, tată !*

M. HENRI : *De ce vrei să-l faci să tacă? El îți vorbeşte aşa cum viața îți va vorbi prin toate gurile posibile; el îți spune ceea ce vei citi mâine în ochii tuturor, dacă-ți revii şi încerci să trăieşti…*

TATĂL : *Viața! Dar viața e magnifică, dragule…*

M. HENRI : *Ascultă bine.*

TATĂL : *Totuşi, nu trebuie să uiți că tu eşti un puşti fără experiență şi că bărbatul care-ți vorbeşte în acest moment a trăit, şi încă cum! a trăit ca toți dracii! Eram grozavi, noi cei de la Conservatorul din Niort! Nişte petrecăreți! Ah, tinerețea de aur!* (…) *Când ai sănătate, muşchi, sclipire, prietene, n-ai decât să mergi cu capul înainte…*(…) *Gimnastică.* (...) *Un, doi, trei, patru, respirație adâncă.* (…) *Iată secretul meu.*

M. HENRI : *Vezi, Orfeu, e totuşi atât de simplu!*

TATĂL (*respirând greu, ca o focă*) : *E o chestiune de voință.* (…) *Ah, prietene, prietene, dar viața e minunată!*

ORFEU : *Taci!* (*Eurydice,* pp.156-157)

După ce îşi reduce autoritar părintele la tăcere, Orfeu e ,,atacat" în convingerile sale cele mai intime, cele mai nezdruncinate, de neobositul Monsieur Henri, care-i serveşte o ultimă lecție de viață, cinică şi nemiloasă, folosindu-se din nou de tehnica *flash forward*-ului:

M. HENRI : *Şi tu, cel puțin, eşti singur pentru că ai pierdut-o pe Euridice. Închipuie-ți că ceea ce îți rezerva viața, scumpa ta viață, ar fi fost să te trezeşti singur, într-o zi, <u>alături</u> de Euridice vie.*

ORFEU : *Nu!*

M. HENRI : *Ba da. Într-o bună zi, peste un an, cinci ani, zece ani, dacă vrei, fără a înceta să o iubeşti, ai fi observat poate că nu mai ai chef de Euridice, că Euridice nu mai are chef de tine.*

ORFEU : *Nu!*

M. HENRI : *Ba da. Chiar aşa de prosteşte. Tu ai fi devenit Domnul-care-o-înşală-pe-Euridice.*

ORFEU : *Niciodată!*

M. HENRI : (…) *De altfel, poate că Euridice te-ar fi înşelat prima…*

ORFEU : *Nu!*

M. HENRI : *Ba da. Sau dacă nu, atunci într-o zi, plictisiți, zâmbitori, ați fi decis totuşi tacit să ucideți patetismul dintre voi şi să fiți în sfârşit fericiți şi drăguți unul cu altul. Şi am fi putut vedea un Orfeu şi o Euridice complezanți…* (*Eurydice*, pp.163 ; 165)

Ca un adevărat „avocat al diavolului", M. Henri spulberă ultimele urme ale speranței în iubirea ideală. Aici, el expune o teorie care va face carieră în literatura modernă, şi anume, „singurătatea în doi", un sentiment cu mult mai dureros decât solitudinea unei persoane care nu are pe nimeni. De fapt, singurătatea în doi înseamnă încetarea comunicării, a celei adevărate, la nivel afectiv, echivalând, de fapt, cu moartea iubirii.

În fața acestui tablou jalnic, dar foarte probabil, Orfeu cedează şi îşi recunoaşte sieşi ceea ce îşi ascunsese multă vreme: că oamenii din rasa Eroilor nu sunt făcuți pentru a fi fericiți aici pe Pământ, şi nici pentru a trăi, mai bine zis, a supraviețui, în viața aceasta. Dorința firească de evaziune din acest cotidian sordid şi nedemn nu-şi găseşte împlinirea decât în moarte. Orfeu va accepta să moară, pentru a fi mereu cu Euridice, dincolo, în lumea unde nici degradarea în timp, nici meschinăria pământească nu-i mai pot atinge.

În viziunea lui Anouilh, singura soluție pentru Eroi este moartea, suprema evaziune, căci – să o recunoaştem – nici un alt tip de final nu ar fi convingător în situația dată. Moartea este expresia libertății fundamentale a ființelor „alese", este dreptul lor de a spune „nu!" unei existențe ce nu e pe măsura lor. „Această viziune asupra existenței a prilejuit unora afirmația că, în cazul lui Anouilh, s-ar putea vorbi de o influență a existențialismului; dar, cu excepția Ioanei D'Arc, eroii săi nu-şi făuresc un destin prin actele lor, ci refuză acțiunea şi însăşi viața. (...) Dacă existența – şi implicit acțiunea – e degradare, atunci unica opțiune e moartea – ca afirmare a unei valori, fără îndoială, ca opoziție, ca revoltă – dar numai moartea. Dacă afirmarea absurdului îl poate apropia uneori pe Anouilh de existențialism, punctele esențiale ale moralei sale îl separă net de această poziție filosofică", afirmă Maria Vodă-Căpuşan. [20, p.67]

Cea de-a treia variantă modernă a mitului, cea a americanului **Tennessee WILLIAMS**, intitulată ***Orpheus Descending*** (*Orfeu în infern*) şi datată 1957, este şi ea una desacralizată şi ajunsă până aproape de nivelul ultim al demitizării.

Criticul american Signi L. Falk, ne atrage de la bun început atenția asupra celor două posibile niveluri de lectură (şi de semnificație) ale piesei : „La suprafață, este povestea unui tânăr cu spirit sălbatic, care coboară într-o comunitate convențională din Sudul Statelor Unite şi provoacă acolo un şoc asemănător cu cel produs de o vulpe în cotețul de găini” [33, p.87].

Apoi, puțin mai departe, tot el este cel care ne explică cel de-al doilea nivel de semnificație: „Orfeu este Val Xavier, poetul-muzician itinerant cu rol de salvator, care coboară în infernul unui mic oraş din Sud, pentru a o salva pe moarta Euridice (sau Lady), din mâinile lui Pluton (Jabe Torrance), soțul nemilos, care suferă de cancer şi care a smuls-o din viața romantică pe care ea şi-a visat-o” [33, p.88].

Astfel văzute semnificațiile piesei, *mythos*-ul lui Williams nu este prea îndepărtat de încărcătura simbolică a celui originar; doar că materia anecdotică este afectată aici de fenomenul denumit de Northrop Frye ”displacement” („dislocare” sau „strămutare”); acest lucru înseamnă că se operează transpunerea fabulei într-un spațiu-timp ficțional, dar care se construieşte cu mijloacele realității concrete, creând o oarecare impresie de verosimilitate.

Viziunea lui Williams este, pe de altă parte, una foarte tipic americană. Ea este centrată în jurul ideii de libertate a ființei umane şi a dreptului său de a-şi căuta fericirea. Statele Unite ale Americii, de altfel, constituie singura țară de pe Pământ unde, alături de libertate, dreptul cetățenilor de a-şi căuta fericirea este înscris explicit în textul Constituției. Cuplul libertate-fericire formează valorile fundamentale pentru această națiune (relativ tânără), care s-a construit pe dărâmarea sistematică a tuturor barierelor, tabuurilor şi prejudecăților.

Dar, până la acest stadiu, pe care i-l cunoaşte şi i-l recunoaşte o lume întreagă, drumul a fost lung şi anevoios, iar parcursul evolutiv al acestui popor către „lumea tuturor posibilităților” e presărat cu sacrificii umane. De la puritanismul – strâmt

încorsetat de dogme – păstrat în convingerile şi moravurile primilor colonişti (în special, englezi şi irlandezi), şi până la strălucitoarea libertate cu care americanii (nediferențiați pe rase, sexe, etnii, convingeri religioase etc.) se mândresc pe bună dreptate astăzi, sunt multe poveşti cutremurătoare de spus, iar cea a lui Williams e una dintre ele…

Destinul Orfeului său se află, de la bun început, sub semnul unei fatalități tragice, pe care o vom simți, ca pe o prezență intrinsecă, de-a lungul întregii piese. Primul element care ne-o sugerează este aspectul însuşi al personajului: Val Xavier este un tânăr, descris ca scandalos de atrăgător, cu o voce senzuală şi învăluitoare, şi a cărui marcă proprie este jacheta din piele de şarpe, alături de chitara acoperită cu semnături de muzicieni celebri.

Val-Orfeu, artistul itinerant, va încerca, forțat de împrejurări, să-şi schimbe pitoreasca sa haină cu costumul albastru, convențional, al angajatului de magazin. De altfel, această schimbare este simptomatică: eroul nu va fi doar expus la anumite riscuri, ci chiar amenințat de iminența unui dezastru, atunci când se decide, chiar şi temporar, să-şi negocieze scumpa sa libertate pentru o slujbă sedentară şi riguros normată în magazinul lui Jabe Torrance.

Dar greşeala fatală pe care o comite (*hybris*-ul) este aceea de a o seduce pe Lady, soția crudului proprietar, o ființă uşor trecută de prima tinerețe, dar puternic ,,însetată de dragoste” (*Orpheus Descending,* p.69). Intenția lui inițială e de a face un gest de caritate, încercând să o salveze pe acestă femeie nefericită, ajunsă la vârsta critică, ajutând-o să ,,evadeze” puțin din starea sa de tristă resemnare, unde nici măcar o lumină iluzorie nu vine să dea culoare viitorului. Val-Orfeu îi oferă tristei Lady-Euridice puțină iubire şi înțelegere, dar, în acelaşi timp, el o învață ce înseamnă gustul libertății :

VAL : *Există o specie de păsări care nu au picioare, deci nu se pot aşeza nicăieri, ele trebuie să se mențină mereu, cu aripioarele lor, în înaltul cerului…nu le poți deosebi de cer, şi nici chiar şoimii nu sunt în stare să le prindă, căci nu le pot*

vedea, acolo, sus, aproape de soare... (...) *Şi când se aşază undeva, când le vezi, atunci e momentul morţii.* (*Orpheus Descending,* p.40)

Ceea ce Williams construieşte aici, prin cuvintele lui Val, este o remarcabilă metaforă a libertății: ca şi aceste păsări (imaginare, desigur), Val, omul liber, n-ar fi trebuit să se oprească din cursa lui neobosită prin lume, n-ar fi trebuit să-şi schimbe viața lui în veşnică mişcare şi obiceiurile itinerante pentru care a fost făcut, contra unei stabilități de convenție. În momentul când se opreşte, şi el, ca şi aceste păsări ale cerului, va trebui să moară.

Căci Val face parte din „specia fugarilor" ("The Fugitive Kind" – sintagmă care va fi, de altfel, folosită ca titlu al unei variante ulterioare a piesei, după care s-a realizat şi filmul hollywoodian omonim).

Rebel şi nestatornic prin însăşi natura sa, neîncadrabil în nici un fel de convenții – cu atât mai puțin în standardele morale înguste ale puritanilor proviniciali din Sudul reacționar – Val e condamnat la moarte *a priori.*

Acest personaj prezintă, evident şi din capul locului, ceea ce René Girard numea „stereotipul victimar" [34, p.14], adică semnele care arată că este predestinat victimizării, sacrificării. Conform teoriei lui Girard (dezvoltată în cartea sa intitulată *Le Bouc Émissaire* (*Ţapul ispăşitor*), oamenii se împart în două categorii, teoretic (şi practic) antagonice: victimizatorii şi victimizații, altfel spus, gloata comună şi țapii ispăşitori.

Pentru a face parte din cea de-a doua categorie, a victimelor, cea mai importantă premisă este aceea de a fi…altfel decât ceilalți, decât majoritatea. Iar Val-Orfeu este cu prisosință altfel, extrem de diferit de fermierii puțin emancipați, bigoți şi ipocriți ai ,,Sudului fierbinte". (Viziuni asemănătoare asupra acestui spațiu psiho-geografic american apar şi în creațiile dramatice ale altor autori sudişti ca: Eugene O'Neill, Thornton Wilder, Arthur Miller sau Edward Albee, ori în proza lui Margaret Mitchell).

Valorile patriarhale (cum ar fi religia, familia, morala comunitară) – valori pozitive, de altfel, dar devenite prejudiciabile prin exagerarea lor până la extremă –

sunt canoane în care spiritul liber nu poate încăpea, nici chiar cu prețul unei amputări sau mutilări… Mediul provincial al Sudului conservator, bigot şi reacționar e un soi de vulcan, care mocnește subteran şi a cărui erupție este iminentă… Simțim, încă de la început, o violență latentă în comportamentul acestor oameni, aparent cumsecade, dar intoleranți şi plini de prejudecăți; în plus, violența e sporită şi de căldura foarte puternică a acestei arii geografice, despre care psihologii spun că este o condiție favorizantă a actelor de agresivitate.

Val-Ofeu este însă un libertin de tipul *easy come, easy go* (sintagmă intraductibilă, care desemnează o persoană cu o atitudine nepăsătoare, detaşată, față de evenimentele vieții); altfel spus, eroul nostru este un individ care s-a condus în toată existența lui de până acum după intuiție şi după o morală de tip hedonist, manifestându-şi permanent disponibilitatea de a profita din plin de viață şi de toate plăcerile pe care aceasta i le oferă, fără a se sinchisi prea mult de eventualele ,,pierderi" sau ratări, pe care acest *modus vivendi* le presupune. Câte femei se vor fi lăsat seduse de *sex-appeal*-ul frumosului rătăcitor, sau de acordurile chitarei sale? Nu vom afla niciodată, căci Val este destul de discret în legătură cu trecutul lui, dar… putem presupune, având în vedere faptul că el le magnetizează pe reprezentantele sexului slab, cu uşurința cu care respiră.

Totuşi, încă de la primele replici, aflăm că tânărul e ferm hotărât să „pună cruce trecutului" (*Orpheus Descending*, p.14), un trecut aventuros, despre care consideră că nu prea îl onorează şi pe care îl atribuie nesăbuinței tinereții. Se pare, însă, că destinul are alte planuri cu eroul nostru,căci, în ciuda deciziei sale, tinerețea „nebună" a lui Val e încă departe de a se fi consumat…

Relația amoroasă care se înfiripă între noul venit şi Lady, soția angajatorului său, Jabe Torrance, îi oferă lui Williams ocazia de a-şi ilustra unele puncte din teoria sa preferată privind relațiile inter-sexe: iubirea şi înțelegerea depind esențial de contactul fizic, carnal; dar, cum acest tip de apropiere este efemer şi tranzitoriu, ființa umană este condamnată inevitabil la singurătate:

VAL : *Nimeni, niciodată, nu ajunge să cunoască cu adevărat pe nimeni! Suntem cu toții condamnați la prizonieratul solitar în interiorul propriilor noastre piei, pe viață!* (*Orpheus Descending*, p.45)

Atunci când Lady îşi exprimă, dimpotrivă, credința că antidotul singurătății este dragostea, Val îi răspunde, cu detaşarea omului care consideră că a văzut şi ştie totul:

VAL : *Mda… Acesta este răspunsul amăgitor. Este o iluzie care a păcălit mulți fraieri, ca mine şi ca dumneata.* (*Orpheus Descending*, p.46)

Ideea ,,singurătății în doi" în cadrul cuplului se regăseşte şi la Williams, ca şi la cei doi autori francezi analizați mai înainte, chiar dacă ea pare mai puțin tragică decât la Anouilh, şi mai puțin superficială decât la Cocteau.

Totuşi, la fel ca şi Marcel Proust, Williams construieşte personajelor sale o ,,psihologie în timp", acestea evoluând interior odată cu scurgerea vremii şi, implicit, odată cu experiențele pe care le trăiesc. Simultan cu progresia evenimențială a piesei, îl vom vedea pe Val modificându-şi opiniile şi căzând în propria sa plasă, adică în capcana iubirii.

Ca (aproape) toate personajele autorului american, Val şi Lady sunt dominați de instinctualitate, o instinctualitate mai puternică decât rațiunea sau voința lor. El îşi dă seama de asta şi încearcă să fugă, să evadeze, dar femeia, disperată, ar face orice pentru a-l reține: ea va comite, psihologic vorbind, greşeală după greşeală.

Pentru a-l păstra lângă ea, Lady recurge la mijloacele cele mai josnice, face gesturile cele mai meschine, îl acuză chiar că i-a furat banii din casa magazinului, atunci când află că el vrea să plece. Simțindu-se amenințat şi ofensat, el răspunde cu o cruzime şi un cinism neaşteptate, numind-o „o femeie nu prea tânără şi nu prea satisfăcută, care a cules un bărbat de pe drumul mare şi l-a angajat pentru un dublu serviciu, fără a-i plăti orele suplimentare… Adică, ziua, băiat de prăvălie, iar noaptea, bărbat, pentru..."... nu se precizează exact ce, dar se poate presupune. *(Orpheus Descending*, p. 69)

Violența limbajului reflectă violența subiacentă a instinctualității şi este dublată, imediat, de cea a gestului: ea îl loveşte cu pumnii, el îi întoarce spatele

pentru a pleca definitiv. Abia după acest moment de izbucnire, de descărcare nervoasă, ea se eliberează de toate frustrările, inhibițiile şi obsesiile adunate de-a lungul anilor, strigându-şi în urma lui, cu voce tare, toată pasiunea reprimată până atunci:

> LADY : *Nu pleca! AM NEVOIE DE TINE PENTRU A CONTINUA SĂ TRĂIESC !!!* (*Orpheus Descending*, p.70)

Această frază, care figurează cu majuscule în textul lui Williams, rezumă dramatic toată disperarea unei femei pentru care ,,a iubi" devine acum sinonim cu ,,a exista". Iar autenticitatea durerii adunate în acest țipăt îl va convinge pe Val să mai rămână, deşi ştie (la nivel conştient sau inconştient) că această decizie îi va fi fatală. Ignorarea avertismentelor date de instinctul de conservare este ultima lui greşeală, pe care, de astă dată, o va plăti cu viața.

,,Onorabilii" cetățeni din urbea Two Rivers remarcaseră mai demult că nevestele, surorile, fiicele sau amantele lor manifestau un viu interes pentru tânărul vagabond, pripăşit pe la casa familiei Torrance; unele secvențe indiscrete, semnalate vigilent de ,,virtuoasele" doamne respinse de Val, îi conduseseră la concluzia că erau martorii unui adulter, lucru, desigur, inacceptabil. Femeile atrase de Val şi apoi refuzate, se întorc împotriva lui şi ațâță tabăra masculină, cerând răzbunare.

Bărbații reacționează prompt, în conformitate cu instinctele lor primitive, animalice: teritoriul *lor* (teritoriul de împerechere, mai precis), a fost încălcat; aşadar, intrusul trebuie imediat făcut bucăți. ,,Bunii creştini" consideră, deci, de datoria lor să-l ucidă cu sânge rece pe derbedeu, ba chiar şi cu un bonus de sadism pe care şi-l oferă, ca premiu, înainte de a se întoarce liniştiți şi împăcați pe la casele lor.

Asasinarea lui Val este un adevărat ,,ospăț" pentru aceste păsări de pradă, însetate de sânge, e un ritual barbar, un ,,festin" al violenței dezlănțuite. Deşi spectatorul nu *vede* ce se întâmplă undeva în spatele scenei, el poate *auzi* fiecare cuvânt sau zgomot, şi poate *simți*, aproape fizic, chinurile celui sacrificat – mai ales că Williams notează cu meticulozitate, în indicațiile scenice, detalii cutremurătoare :

Muzica se aude mai tare, pentru a acoperi zgomotul pe care îl face Moartea alături. (…) *Năvălesc bărbaţi în magazin, iar întunericul se umple de voci răguşite care urlă.* (...) *Se aude un strigăt sălbatic în fundul magaziei.*

VOCI DE BĂRBAŢI : *- L-am prins! L-am prins!*

- L-au prins!

- O funie, aduceţi o funie! (…)

- O torţă! O lampă de benzină!

- Iisuse !!!

Prin întuneric izbucneşte o flacără albastră. (…) *Răsună strigătele şi ameninţările bărbaţilor; fioroase, chipurile vânătorilor capătă, în lumina tulbure, înfăţişări infernale.*

- Iisuse Hristoase!!!

- Arde!!!

Se aude un urlet înfiorător. Un strigăt de durere. Apoi…linişte. (…) (...) *Strigătul se repetă mai îngrozitor decât la început. Apoi, din nou, se pierde.*

(*Orpheus Descending*, pp.96-97)

Amestecul grotesc şi terifiant al cruzimii animalice cu focul, cu vaietele disperate şi cu cuvintele religioase pare a reînvia o imagine tulburătoare din Evul Mediu, aceea a ,,Sfintei Inchiziţii", care, şi ea, se substituia lui Dumnezeu pentru a-i pedepsi pe păcătoşi… Ku Klux Klan-ul local îşi oferă plăcerea unei vânători de oameni, urmată de un linşaj în toată regula.

Unchiul Pleasant (al cărui statut este ambiguu: vrăjitor, vraci sau ,,voodoo master") revine în scenă cu jacheta din piele de şarpe a lui Val, dovadă vie a triumfului gloatei vulgare asupra libertăţii inidivduale. Finalul, de o violenţă rar întâlnită, are toate atributele unei imagini infernale.

Şi tot în final, îşi face reapariţia, răsărind de nicăieri, şi excentricul personaj Carol Cutrere. Ea reprezintă varianta feminină a lui Val, o artistă ambulantă, exhibiţionistă, mereu machiată mult prea strident, veşnic cinică şi străduindu-se din toate puterile să scandalizeze morala puritană. Şi ea, ca şi Val, e un spirit itinerant,

din ,,specia fugarilor", şi ea e o idealistă dezabuzată, care alege libertinismul extrem ca formă de protest contra unei morale ipocrite şi desuete. Ea însă, spre deosebire de eroul nostru, nu va abdica niciodată de la principiile libertății. E adevărat, tot spre deosebire de Val, ea şi-o poate permite, căci e o aristocrată, membră a clanului dominant din orăşel. Ea ştie că, deşi ruşinați de comportamentul ei imoral şi de limbajul ireverențios pe care ea le afişază ostentativ, ,,ai săi" nu o vor lăsa să piară… În cel mai rău caz, vor accepta ca ea să fie exilată din acest mediu ,,onorabil", ceea ce nu pare s-o deranjeze prea tare:

CAROL : *Eu – aristocrată; tu – vagabond. Amândoi suntem lucruri a căror licență a fost revocată în „lumea civilizată".* (*Orpheus Descending*, p.47)

Reapariția lui Carol în finalul piesei nu e deloc întâmplătoare ; căci ea este cea aleasă de autor pentru a trage concluziile, pentru a comunica spectatorilor mesajul acestuia: în ciuda pierderilor umane şi a sacrificiilor, ,,specia fugarilor", purtătoarea libertății, nu va pieri niciodată :

> CAROL *(observând jacheta din piele de şarpe) : Animalele sălbatice, neîmblânzite, îşi lasă pielea în urmă, îşi lasă în urmă pielea lor curată, şi dinții, şi oasele lor albe, iar acestea sunt semne presărate în drumul lor, pentru ca toți cei de-o ființă cu ele, din specia fugarilor, să le urmeze paşii...*
>
> (*Orpheus Descending*, p.97)

Dacă finalul piesei e sumbru şi pesimist, pe termen scurt şi la nivel individual, el rămâne totuşi optimst, pe termen lung şi la nivel general. Orfeu a trebuit să moară pentru că vremea sa, cea a afirmării libertății individuale, n-a venit încă. De reamarcat că piesa lui Williams e gravă, profundă şi, pe alocuri, prezintă o oarecare tentă filosofică; avem de-a face cu o veritabilă tragedie americană. În acest sens, al conservării substanței tragice, vom spune că, dintre cei trei autori analizați, dramaturgul american rămâne cel mai aproape de varianta originară, antică, unde omul este supus cruzimii destinului.

1.4 Concluziile capitolului

Pentru a rezuma cele spuse până acum, vom conchide că, în toate cele trei transpoziții dramatice moderne, mitul antic suferă transformări profunde, atât la nivelul fabulei mitice cât şi al personajelor. Din punctul de vedere al materiei mitice, putem chiar să vorbim aici despre *deconstrucție*, adică despre descentrarea şi dezorganizarea structurii, descompunerea ei în elementele componente („mitemele", conform terminologiei lui Lévi-Strauss), ceea ce autorizează, apoi, re-aranjarea şi re-turnarea acestora din urmă în noile configurații *a-mitice*.

Aceasta este o tehnică ce prefigurează *postmodernismul*, şi asupra căreia vom reveni, mai târziu, în *ÎNCHEIEREA* acestei lucrări, unde vom mai atrage atenția şi asupra altor „germeni" ai scriiturii ori ideaticii postmodernismului, prezenți la cei trei autori moderni.

Materia anecdotică este, aşadar, descompusă şi recompusă, pe alocuri îmbogățită cu noi episoade, alteori amputată de unele secvențe (considerate de autor ca nerelevante) şi chiar resemantizată.

Un alt element comun pentru toți cei trei dramaturgi analizați: sunt inventate noi personaje, care n-au nici o legătură cu fabula arhaică, dar, care, de cele mai multe ori, dețin un rol important în economia textului; fie este vorba de aşa-zişii „gânditori–sfătuitori" ai eroilor («les raisonneurs»), fie de cei care exprimă părerile autorului («porte-parole» ai acestuia); este cazul enigmaticului geamgiu Heurtebise – la Cocteau, a misteriosului Monsieur Henri – la Anouilh, sau al dublului feminin al protagonistului, Carol Cutrere – la Williams.

Pe de altă parte, excepționalii Eroi arhetipali sunt redimensionați, deposedați de aura legendară şi reduşi la nivelul umanității comune, primind noi semnificații, care îi fac să translateze din spațiul mitic în spațiul psiho-social al contemporaneității.

Toate aceste transformări sunt dictate de scopul pe care autorul şi-l propune în primul rând: adaptarea la *orizontul de aşteptare* modern; pe de altă parte, ele se află într-o strânsă corelație cu viziunea sa asupra lumii, asupra relațiilor inter-umane,

reflectând, totodată, şi anumite convingeri personale sau idei filosofice, pe care el doreşte, conştient sau nu, să le inculce spectatorului.

Cocteau, nonşalant şi excentric, ne propune o parodie mitologică, pe un ton ironic şi complice; contrar aparențelor, însă, versiunea sa nu este totuşi lipsită de profunzime, mai ales în ceea ce priveşte problema statutului şi destinului artistului.

Dacă *mythosul* (materia anecdotică) suferă unele uşoare modificări, el rămâne, totuşi, grosso modo, în raport de fidelitate față de varianta originară. Singura transformare notabilă este schimbarea semnificației privirii lui Orfeu, care o trimite „expres" pe Euridice cea agasantă în „lumea de dincolo", pentru a o face să tacă; dar tot el este cel care coboară în Hades, spre a o recupera din lumea morții, pentru că are nevoie de ea.

Erosul, în schimb, este la Cocteau o imagine răstunată, iubirea mitologică perfectă fiind înlocuită aici de o „anti-idilă", în evidentă opoziție cu esența profundă a mitului. Autorul întreține o permanentă ambiguitate a sentimentului: Orfeu nu poate trăi nici cu Euridice, nici fără ea. „Războiul sexelor", o temă recurentă în teatrul de bulevard (care, conştient sau nu, i-a influențat chiar şi pe autorii dramatici majori), îşi pune amprenta atât asupra versiunii lui Cocteau, cât şi asupra celei a lui Anouilh.

Sub aspectul *poiesisului* însă, similitudinea cu originalul este evidentă la Cocteau, căci, în fabula mitică, la fel ca şi în lumea contemporană, artistul are dificultăți majore, deseori insurmontabile, de a se adapta şi de a se face înțeles sau acceptat. Triumful Bacchantelor asupra poetului Orfeu este triumful mulțimii stupide şi gregare asupra omului de geniu, iar protagoniştii esențiali ai tragediei nu mai sunt aici Orfeu şi Euridice, ci Artistul şi forțele adverse (gelozia divină sau umană), ori, şi mai simplu, Poetul şi destinul său.

În cazul lui **Anouilh**, avem de-a face cu o transpunere mai puțin excentrică, construită cu mijloacele stilului (neo)clasic, dar cu evidente accente comice (preluate din teatrul de bulevard) şi chiar parodice; piesa păstrează, în linii mari, ca şi la Cocteau, elementele nucleului mitic în limitele recognoscibilului.

Mythosul, în esența sa, nu diferă fundamental, de varianta arhaică, în afară de elementul nou, gelozia lui Orfeu, care resemantizează motivul privirii. Ca şi la Cocteau, personajele sunt reduse la dimensiunea umanului, a banalității (nu mai sunt copii ilegitimi ai zeilor sau fii de regi), dar, în cadrul acestei umanități comune, se operează totuşi o distincție axiologică fundamentală între cei ce pun pe primul plan anumite exigențe morale absolute şi cei care le ignoră. Altfel spus, Anouilh observă diferența dintre „oamenii de toate zilele" şi „Eroi"; dacă prima categorie nu-şi pune nici un fel de problemă, trăind mai degrabă la întâmplare, cea de-a doua îşi autoimpune nişte standarde etice înalte, în afara cărora nu poate trăi.

Dintre componentele nucleului mitic, în centrul dramei lui Anouilh se află *erosul*, iubirea exigentă şi intransigentă, care trebuie construită pe premisele purității şi inalterabilității şi care tinde permanent spre Absolut; din acest punct de vedere, raportul piesei față de mitul originar este unul de fidelitate.

Coordonata *poiesisului*, însă, nu este cea mai importantă la Anouilh, el nu se concentrează pe dimensiunea legată de artist şi arta sa; chiar dacă Orfeul său este muzician, muzica sa nu are alt rol decât acela de a constitui un preludiu (sau un atu) al iubirii, căci eroul nostru se face remarcat, pentru prima dată, de Euridice, prin acordurile viorii sale, care o atrag spre el.

Versiunea lui **Wiliams** creează – în aparență – impresia că ar fi mai îndepărtată, din punct de vedere al *mythosului,* de fabula antică, deoarece *deconstrucția* operată de scriitorul american e mai îndrăzneață decât la ceilalți doi autori.

Ceea ce deconcertează este faptul că dramaturgul recurge la schimbarea numelor protagoniştilor (Orfeu=Val Xavier, Euridice=Lady Torrance) ca şi pe acelea ale personajelor mitologice tradiționale din varianta antică (Hades/Pluto=Jabe Torrance, Bacchantele/Furiile/Menadele=gloata din Two Rivers); şi chiar, pe alocuri, merge până la resemantizarea fabulei (care devine, în esență, o parabolă a libertății).

Totuşi, după părerea noastră, îndepărtarea de original este numai o impresie, căci, în profunzime, substanța simbolică a personajelor şi semnificațiile ultime ale

fabulei nu suferă modificări importante: Val-Orfeu rămâne muzicianul ce vindecă prin arta sa rănile sufletelor, Euridice e prizonieră pe tărâmul umbrelor (mariajul nefericit), iar Hades este, ca şi în mitologie, întunecat, necruțător şi înspăimântător.

Nucleul mitic îşi păstrează, la nivel simbolic, majoritatea elementelor principale, cu o singură excepție : dintre ele lipseşte motivul privirii, care nu mai este preluat de dramaturg. La Williams, Orfeu nu o repierde pe Euridice, privind-o şi astfel retrimițând-o în lumea subpământeană, căci ea sălăşluieşte acolo dinainte de venirea lui, ea este, afectiv vorbind, moartă demult, de când a fost „cumpărată" de soțul ei, Jabe Torrance.

Prin iubire, Orfeu încearcă să o salveze pe Euridice, să o ridice la lumină din acest *mundus subterraneus*, dar providențiala lor unire nu se va împlini decât dincolo, pe tărâmul celălalt. Aşadar, în versiunea scriitorului american, lumea lui Hades, infernul, se află aici, pe Pământ, iar evadarea din el nu se poate face decât prin moarte.

Discutând aspectul *erosului*, constatăm că iubirea williamsiană e altceva decât beatitudinea exaltată, căreia eroii mitologici i se dăruiau cu frenezie, din prima clipă, trup şi suflet; conceptul de *eros* evoluează în decursul piesei, de la apropierea fizică – temporară şi nesatisfăcătoare – la un sentiment profund, învestit cu noi valențe, ce devine modalitatea de salvare a sufletelor pierdute din infernul existenței cotidiene.

Poiesisul are şi el, în varianta williamsiană, un rol special, atribuindu-i-se două valențe fundamentale. Mai întâi, muzica înseamnă pentru Val-Orfeu, aşa cum el însuşi declară, o modalitate de purificare a sufletului de mizeria lumii, altfel spus, de înfăptuire a *catharsisului* – dimensiune ce fusese atribuită artei şi în mitologie.

Dar, pe lângă aceasta, arta mai este aici şi o modalitate de „defulare", de „golire" non-violentă a subconştientului încărcat de frustrări şi neîmpliniri – iar aici îl putem recunoaşte pe Williams ca bun discipol al lui Sigmund Freud (lucru pe care, de fapt, el nu l-a negat niciodată).

De remarcat că, în **toate** cele trei versiuni moderne, Orfeu prezintă, în grade diferite, „**stereotipul victimar**" (descris de René Girard) [34, p.20], el fiind

victimizat, fie de hoarda Bacchantelor, ca în varianta arhaică (la Cocteau), fie de „ceilalți", inoportunii, care-i fac viața imposibilă (la Anouilh), fie de puritanii furioşi (la Williams); toți aceşti „victimizatori" sunt, de fapt, reprezentări ale gloatei vulgare, ale mulțimii stupide, condusă de spiritul gregar, cu care artistul nu poate avea nimic în comun, nici măcar... un pact temporar de non-agresiune.

De aceea, destinul creatorului de artă – fie că este consecința fatalității interioare sau a celei exterioare – rămâne, prin esența sa, **tragic,** indiferent de tonul (ironic, comic, filosofic etc.) adoptat de unul sau altul dintre autori.

Mecanismul profund al tragediei (bazat pe cuplul tragic format din "neagra fatalitate", *Ananké* şi "nemiloasa soartă", *Moïra*), nu a dispărut complet din inconştientul colectiv nici în zilele noastre, chiar dacă, acum, el este disimulat, escamotat, sau desacralizat ; chiar dacă, de la Charles Baudelaire încoace, în cazul creatorului de artă, acest mecanism se numeşte «la double postulation» („dubla postulare"): darul zeilor, talentul ce îl face pe artist nemuritor, rămâne, şi în vremurile zborurilor inter-planetare, tot binecuvântare şi blestem, deopotrivă, la fel ca şi în copilăria îndepărtată a omenirii.

Iar destinul tragic se conturează, la fel ca în mitologie, drept o forță implacabilă care merge mereu în contrasens față de speranțele şi aspirațiile muritorului şi care îl va strivi pe erou, fără milă, de fiecare dată.

Fie că modifică sau nu fabula mitică, fie că-i adaugă sau îi amputează câte ceva, fie că schimbă, pe alocuri, unele trăsături ale personajelor, sau reconfigurează sensul relațiilor dintre ele, cei trei dramatugi moderni **actualizează, desacralizează, dar nu demitizează <u>complet</u>** mitul arhaic, păstrându-i, în linii mari, fizionomia generală, sensurile profunde, astfel încât el creează senzația unei poveşti familiare şi imediat recognoscibile în configurația mentală a spectatorului contemporan.

Referințe bibliografice

Subcapitolul 1.1.

1. JAUSS, Hans-Robert. *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, Bucureşti: Univers, 1987.
2. VALÉRY, Paul. *Conférence au Collège de Sète*, 1935, în vol. *Lire, observer, s'exprimer* (antologie de texte), autori: FOURNIER, Jean şi LAFARGE, Alain, în colecția «*Lagarde et Michard*», Paris: Bordas, 1980.
3. KERNBACH, Victor. *Miturile esențiale*, Bucureşti, Ed. Ştiințifică şi enciclopedică, 1978.
4. ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe* (1963), Paris: Gallimard, 1968.
5. ELIADE, Mircea. *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Paris: Payot, 1984-1986.
6. ARISTOTEL. *Poetica*, Bucureşti: E.L.U., 1979.
7. VICO, Giambattista. *La science nouvelle* (1729), Paris: Seghers, 1968.
8. CAILLOIS, Roger. *Le Mythe et l'Homme*, Paris: Folio, 1979.
9. HAMBURGER, Kate. *De Sophocle à Sartre*, Paris: Seuil, 1989.
10. FAGUET, Émile. *Drame antique, drame moderne*, Paris: Nathan, 1978.
11. DOMENACH, Jean-Marie. *Le Retour du tragique* Paris: P.U.F., 1981.
12. RACHET, Guy. *La tragédie grecque*, Paris: Seuil, 1974.
13. NIETZSCHE, Friedrich. *La Naissance de la tragédie de l'esprit de la musique* (1871), reed. (trad. lb. franc.), Paris: Payot, 1976.

Subcapitolul 1.2

14. JUNG, Carl Gustav. *Psychologie et Religion* (1939), reed. (trad. lb. franc.) Paris: Folio Essais, 1981.
15. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie strucutrale*, Paris: Plon, 1958.
16. BARTHES, Roland. *Mythologies* Paris: Seuil, 1957.
17. ELIADE, Mircea. *Traité d'Histoire des religions*, Paris, Payot, 1975.

18. FRYE, Northrop. *Myth, Fiction and Dispalcement* în: *Fables of Identity. Studies in Mythology,* New York, Harcourt, Brace & World, Burlingame, 1963.
19. FRYE, Northrop. *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance,* Cambridge, Massachusetts - Harvard University Press, 1976.
20. VODĂ-CĂPUŞAN, Maria. *Teatru şi mit,* Cluj-Napoca: Dacia, 1976.
21. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques,* Paris: Payot, 1971.
22. ECO, Umberto. *Opera deschisă* (1963), Bucureşti: E.L.U., 1969.
23. ALBÉRÈS, Raymond-Michel. *L'Aventure intellectuelle au XX^e^ siècle. Panorama des littératures européennes,* Paris: Albin Michel, 1969.
24. ROUGEMONT, Denis de. *L'Amour et L'Occident,* Paris: José Corti, 1966.
25. STEINER, George. *After Babel. (Aspects of Language and Translation),* London: Oxford University Press, 1975.
26. GRIGORESCU, Dan. *Aventura imaginii*
27. Publius VERGILIUS Maro. G*eorgice* (trad. de George Coşbuc), Bucureşti: BPT, 1906.
28. POULET, Georges. *Entre moi et moi* (1968), Paris: Folio Essais, 1990.
29. HASSAN Ihab. *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature,* (2nd edition), Madison: University of Wisconsin Press, 1982.

Subcapitolul 1.3

30. DÉCOTE, Georges (et al.). *Itinéraires littéraires, Le XX^e^ siècle* (Tome I), Paris: Hatier, 1991.
31. GINESTIER, Paul. *Anouilh,* Coll. «*Théâtre de tous les temps*», Paris: Seghers, 1969.
32. HEIDEGGER, Martin. *L'Être te le Temps,* (1927), Paris: Seghers, 1978.
33. FALK, Signi L. *Tennessee Williams,* în *Twaine's United States Authors Series* (cap.*The Desperate Heroes*), New York: Twaine Publishers, 1961.
34. GIRARD, René. *Le Bouc Émissaire,* Paris: Grasset & Fasquelle, 1982.

CAPITOLUL 2

ORFEU ÎNTRE MODERNITATE ŞI POSTMODERNITATE – – „AVENTURA SCRIITURII”

2. 1. Semnificații; simboluri; interpretări

În cazul lui **Jean COCTEAU**, motivul lui Orfeu constituie o adevărată obsesie: o demonstrează multitudinea variantelor în care autorul reia mitul, de-a lungul timpului, cu mijloacele diferitelor arte. Celebra sa piesă *Orphée* a cunoscut două versiuni succesive (în 1920, şi, respectiv, 1925), înainte de a ajunge la forma cea mai familiară marelui public, în iunie 1926. Aceasta avea să fie reprezentată cu succes timp de un an, pe scena deja celebrului *Théâtre des Arts* din Paris, cu participarea prestigioasă a lui Georges Pitoëff în rolul lui Orfeu, a Ludmillei Pitoëff în cel al Euridicei, cu decoruri concepute de Jean-Victor Hugo şi cu costume create de Gabrielle Chanel; aici apare şi Cocteau, în rolul lui Heurtebise. Piesa avea să fie urmată de baletul omonim, în 1944. Doi ani mai târziu, în 1946, Cocteau zugrăveşte o frescă, intitulată *Moartea Euridicei*, pe unul dintre pereții Sălii Căsătoriilor dintr-o primărie pariziană; apoi, pictează privirea lui Orfeu pe pereții unei biserici de pe malul Mediteranei (Villefranche-sur-Mer); autorul revine la motiv, mai întâi cu filmul *Sângele unui poet*, montat în 1930, apoi cu piesa orchestrată *Orfeu*, în 1947; în 1951, Cocteau pictează patru tablouri reprezentând scene din aceeaşi fabulă mitică. În sfârşit, periplul legendarului erou prin sferele artistice se va încheia, aşa cum era de aşteptat, pe marele ecran. Între 1947 şi 1951, Cocteau lucrează scenariul filmului intitulat *Testamentul lui Orfeu*, iar pelicula propriu-zisă va rula, cu un succes răsunător, în 1959, încheind seria variatelor şi numeroaselor adaptări ale acestui motiv mitic.

Indiferent de domeniul artistic în care îşi exersează geniul său multi-talent, Jean Cocteau fascinează publicul printr-o atmosferă aparte. Universul lui este, înainte de toate, unul personal şi profund poetic; de altfel, autorul însuşi include întreaga sa creație, foarte diversă, în categoria ,,poezie": „poezie" (creația sa lirică), „poezie a teatrului" (dramaturgia sa), „poezie plastică" (picturile şi frescele sale), „poezie cinematografică" (filmele sale) etc., redând termenului de ,,poezie" accepțiunea sa originară, provenită de la Platon. Orice creator este deci, ca şi pentru filosoful antic, *Poietes*, adică ,,făuritor" a ceva frumos, viabil, înălțător.

În varianta Cocteau, protagoniştii fabulei sunt, reducând la esențial, Poetul şi ,,lumea de dincolo". Poetul are însă un rol aparte, care-l apropie şi mai mult de Orfeul mitologic: el nu este doar *Artistul* prin excelență, ci şi *Inițiatul*, prin analogie cu şamanul, druidul sau preotul din credințele arhaice, care conduce ritualul şi stabileşte, prin magie incantatorie, contactul cu supranaturalul, divin sau infernal. Iar manifestarea pământeană a supranaturalului este Misterul, aşa cum ne mărturiseşte autorul însuşi:

Accidente ale Misterului şi greşeli de calcul cereşti
Profit de ele, mărturisesc
Asta-i toată poezia mea : decalchez
Invizibilul (invizibil pentru voi).

(*Cocteau par lui-même*) [1, p.24]

Şi la Cocteau, ca şi la poeții antici, poezia şi muzica au sensuri magice, rituale. Dar, deşi relația poetului cu Misterul este una privilegiată, ea se opreşte la sesizarea şi prezentarea acestuia în însăşi esența sa indescifrabilă; nu-i este dat, nici chiar lui, Poetului, să facă mai mult. Ca şi Blaga, Cocteau ,,nu striveşte corola de minuni a lumii". „Poezia apare astfel (…) ca o modalitate specifică de abordare a realului, de sondare a ceea ce este, prin natura sa, enigmatic. În nici un caz, nu e vorba însă de o decriptare; misterul e înfățişat în plină zi, fără însă ca această lumină să îi trădeze sensurile, să-l transpună la o scară a rațiunii, a logicii" [2, p.24], explică Maria Vodă-Căpuşan.

Ca şi poezia propriu-zisă, teatrul lui Cocteau face un frecvent recurs la simbol şi la valențele sale sugestive. Simbolistica piesei *Orphée* este complexă şi fecundă în posibilități de interpretare. Fiind vorba de o creație dramatică de factură suprarealistă (deşi autorului îi repugnă termenul, din cauza conflictului cu André Breton), viziunea lui Cocteau transgresează fără nici o dificultate limitele realului, mişcându-se cu naturalețe în suprarealitate, atingând zone care pot aparține la fel de bine oniricului, magicului, fantasticului sau delirului halucinatoriu:

> EURIDICE : *Da, în vis, se întâmplă să faci ceea ce ai făcut tu, dar noi nu dormeam, nici unul, nici altul.*
>
> HEURTEBISE : *Probabil că ai fost prada unui miraj, între geamurile mele şi ale tale. Se întâmplă uneori ca obiectele să mintă. Am văzut în târg o doamnă mergând pe tavan.* (*Orphée*, pp.48-49)

Acest univers fantasmagoric, unde realul şi suprarealitatea interferează firesc şi la tot pasul, este mobilat cu o mulțime de obiecte bizare şi populat de ființe stranii, care, toate, prezintă un numitor comun: trăsătura pertinentă ,,non-uman". Maria Vodă-Căpuşan, în lucrarea sa *Teatru şi mit*, dezvoltă o adevărată „hermeneutică a obiectului" [2, p.25] în legătură cu acest autor: obiectele lui Cocteau, care formează o adunătură heterogenă şi heteroclită, nu comportă niciodată o valoare pur decorativă, ele sunt acolo cu un scop precis, şi anume, acela de a exprima natura enigmatică a lumii. De pildă, oglinda din piesa *Orfeu*: ea nu face parte dintr-un decor de cameră obişnuit, care s-ar fi putut dispensa foarte bine de un asemenea accesoriu. Nici un personaj nu se priveşte vreodată în ea. Şi totuşi, pentru simbolistica piesei, oglinda joacă un rol esențial, aproape *actanțial*, am putea spune, căci ea se comportă, oarecum, ca un personaj. Ea singură autorizează intrarea în lumea morții şi ieşirea din ea. Şi nu numai atât: oglinda e însăşi reflexia morții pe fețele oamenilor, e traiectoria vizibilă a apropierii noastre de moarte, odată cu fiecare zi ce trece peste noi:

> HEURTEBISE : *De altfel, priveşte-ți viața întreagă în oglindă, şi vei vedea Moartea lucrând ca albinele într-un stup de sticlă.* (*Orphée*, p. 72)

Pentru a-şi construi straniul său univers, Cocteau ,,împrumtă fără ezitare recuzita vrăjitorului sau pe cea a clovnului” [2, p.26], observă Maria Vodă-Căpuşan; în inventarul mijloacelor utilizate de el, ,,obiectul, banal sau neobişnuit, prozaic sau supranatural, îşi revendică o contribuție cardinală”, rolul său fiind, aproape întotdeauna, acela de a exprima ,,raportul insolit dintre uman şi auman” [2, p. 26]

Un alt exemplu: mănuşile de cauciuc purtate de ,,Doamna Moarte” sunt un obiect indispensabil în economia piesei, cu conotații simbolice. Ele sunt suspecte din capul locului, căci, pe de-o parte, contrastează puternic cu ținuta foarte elegantă a personajului (rochia de seară), iar pe de alta, ne trimit cu gândul la masa chirurgicală, care, pentru mulți nefericiți, se întâmplă să fie ultima ,,haltă” înainte de călătoria finală spre moarte. Sau, chiar mai sugestiv, ne putem imagina mănuşile medicului legist, cu care sunt disecate cadavrele pentru a se constata cauza morții. Atât într-un caz, cât şi în celălalt, mesajul din subtext este acelaşi: moartea e o prezență (iminentă sau imanentă).

În *Scrisoarea către Jacques Maritain* (reprodusă în studiul lui André Fraigneau *Jean Cocteau par lui-même*), Cocteau întăreşte şi lărgeşte conotațiile atribuite obiectului ,,mănuşă”, ca semn al morții în simbolistica sa personală, explicând ce se înțelege, după părerea sa, prin sintagma ,,mănuşă a Cerului”: „Tu ştii ce numesc eu «mănuşă a Cerului». Cerul, pentru a ne atinge, fără să se murdărească pe mâini, îşi pune uneori mănuşi. Raymond Radiguet era o „mănuşă a Cerului”. Forma lui urca spre cer ca o mănuşă. Atunci când cerul îşi retrage mâna, asta înseamnă moartea. Dar a lua această moarte drept una adevărată, ar însemna să confunzi o mănuşă goală cu o mână tăiată.” [1, p.17]

Moartea înseamnă aşadar, la Cocteau – ca şi în majoritatea viziunilor religioase – o trecere, o transgresare a unei limite, şi nimic mai mult; ba chiar, vorbind despre dispariția misterioasă a iubitul său Radiguet, el foloseşte o imagine („urca spre cer”) întâlnită deseori în imagistica creştină, unde sufletele sfinților adormiți, sau ale altor muritori, vrednici de a se arăta în fața Domnului, ,,se înălțau la ceruri”. La fel, şi Orfeul decapitat din finalul piesei, urcă la ceruri, împreună cu Euridice. Cocteau nu

poate fi considerat, însă, o persoană religioasă (în sensul înregimentării sale într-unul sau altul dintre cultele sau riturile instituționalizate), chiar dacă, imediat după moartea lui Radiguet, a devenit pentru scurtă vreme un „catolic fervent”. Dar, pe de altă parte, el nu poate fi catalogat nici drept un ateu tipic (ca marea majoritate a scriitorilor din această perioadă), deoarece, în nenumărate rânduri, îşi exprimă convingerea fermă în existența vieții de după moarte şi lasă să se întrevadă imaginea (neclară, e drept) a unei transcendențe.

În opinia noastră, Cocteau este…pur şi simplu un mistic, în sensul cel mai larg al termenului. Acel *au-delà* (lumea de dincolo) e tot atât de real în mintea sa ca şi *ici-bas* (lumea terestră) în care trăim. Mai mult, în viziunea sa, nu există o delimitare exactă, un clivaj net, între planurile acestui univers dual, ele comunicând între ele şi chiar interferându-se, în mod bizar, spre deosebire de ceea ce cred cei mai mulți dintre oameni.

Urcarea la cer(uri) este şi destinul final al Orfeului din fabula sa. Aşadar, spre deosebire de mitologia greacă, unde moartea este reprezentată prin motivul *catabazei,* adică al coborârii (*descensus ad inferos*) – la Cocteau, mişcarea ce face legătura cu lumea cealaltă este, pentru Aleşi, *anabaza,* adică urcarea, ascensiunea, care se face pe triectoria unei *axis mundi,* evoluând dinspre nivelul inferior, terestru, spre cel superior, celest. Pe de altă parte, în ceea ce-i priveşte pe restul muritorilor (exceptându-i pe cei aleşi, adică, pe artişti), ei nu vor beneficia de o ascensiune spre ceruri, ci de o simplă trecere în *au-delà* (lumea de dincolo), adică în lumea morții. E adevărat că viziunea escatologică a lui Cocteau nu are prea multe în comun cu cea catolico-creştină, sau – mai bine zis – are tot atât de multe în comun cu aceasta, câte are şi cu religia vechilor greci. Şi asta pentru că, aşa cum am văzut, ,,tărâmul Doamnei Moarte” seamănă izbitor de mult cu ,,ținutul umbrelor” aparținând mult-temutului Hades – ambele fiind dominate de câte o ființă crudă, neîndurătoare şi capricioasă. Este greu de situat exact această viziune a lui Cocteau privind „lumea de dincolo”: principala dificultate în „decodificarea” filosofiei sale provine din eclectismul acesteia – care, şi el, este un element ce prefigurează estetica

postmodernismului. Cocteau preia elemente din toate filosofiile şi amestecă, din punct de vedere imagistic, tot ce i se pare valabil sau productiv în plan artistic. Fie că face aluzie la panteonul zeilor greci (în speță, la divinitățile htoniene), ori la pandemoniumul magicienilor şi vrăjitoarelor (cu spiritismul şi credințele animiste), sau la imagistica creştină (urcarea „aleşilor" la ceruri, sau personajele cu rol de îngeri păzitori, ca Heurtebise) un lucru este clar: metafizicul este aspectul care domină viziunea lui Cocteau şi *lui* îi subordonează autorul semnificațiile piesei. Iar manifestarea directă şi vizibilă a intervenției metafizicului în existența terestră este ceea ce autorul desemnează sub numele de „Mister."

Vorbind despre manifestările Misterului, nu putem să-l ignorăm pe ciudatul geamgiu Heurtebise. Primul lucru care ne frapează la el este natura sa extrem de stranie (ajunge să menționăm doar scena în care Orfeu îi ia scaunul de sub picioare, iar Heurtebise plutește în aer). Şi din alte puncte de vedere Heurtebise e…prea puțin ,,uman". El pare mult prea familiarizat cu tainele lumii de dincolo, pentru a nu fi suspectat că face parte integrantă din ea : numai el cunoaşte modalitatea şi mijloacele prin care se trece *din* şi *în* lumea de dincolo, ca şi tabieturile Morții, felul ei de a fi, modalitatea prin care Orfeu o poate îndupleca :

> HEURTEBISE : *Moartea îşi va căuta mănuşile. Dacă i le duci înapoi, o să-ți dea o recompensă. Ea e avară, preferă să ia decât să dea, şi cum nu dă niciodată înapoi ce-a apucat să ia, demersul tău va fi extrem de surprinzător pentru ea…*(…)
>
> ORFEU : *Bine.*
>
> HEURTEBISE *(îl duce în fața oglinzii)* : *Acesta ți-e drumul.*
>
> ORFEU : *Oglinda asta?*
>
> HEURTEBISE : *Am să-ți dezvălui secretul secretelor. Oglinzile sunt uşile prin care Moartea vine şi pleacă. Nu spune asta nimănui.* (*Orphée*, pp. 71-72)

În finalul piesei, Cocteau pare a ne da de înțeles că Heurtebise este un fel de înger păzitor al poetului, sau chiar al cuplului (dacă ne gândim la grija lui permanentă de a îi scuti pe protejații săi de suferințele prezente şi viitoare); el ar putea fi un

„omolog” al Arhanghelului Gabriel, care coboară pe Pământ pentru a prelua şi conduce înspre Rai sufletele sfinților; în măsura în care Cocteau poate fi luat în serios, ar fi de notat aici faptul că autorul a mărturisit, în mai multe rânduri, credința sa în existența îngerilor şi în intervenția lor pe Pământ.

Mai există şi o altă posibilitate, şi anume, aceea de a-l considera pe Heurtebise ca pe un simplu confident şi sfătuitor al poetului. În acest caz, trebuie să observăm asemănarea lui izbitoare, până la gemelaritate, cu un alt personaj ciudat, Monsieur Henri, din piesa *Eurydice* a lui Anouilh. Ca şi acesta, pe lângă rolul de „oracol atoateştiutor”, el îşi asumă şi sarcina de consiliere a eroului, devenind, după cum arată Maria Vodă-Căpuşan, *raisonneur*-ul, adică cel care gândeşte în locul lui Orfeu, atunci când mintea lui e întunecată de pasiunile omeneşti. Chiar şi la Williams există un personaj care joacă, din când în când, rolul sfătuitorului: este vorba despre cea care se auto-consideră „sufletul-geamăn” al lui Orfeu, excentrica şi bizara Carol Cutrere. Şi Heurtebise al lui Cocteau şi Monsieur Henri al lui Anouilh, ca şi Carol a lui Williams, dau numai sfaturi bune Orfeului lor respectiv. Şi unii şi alții se izbesc de cerbicia muritorului, care nu învață nimic, decât pe propria sa piele. Dar, o ştim prea-bine, destinul sfătuitorului este acela de… a nu fi niciodată ascultat de erou (situație în care se află, de altfel, de-a lungul diferitelor epoci literare, şi alte numeroase personaje celebre: Patrocle față de Ahile, Olivier față de Roland, Mercutio față de Romeo, Cassio față de Othello, Horatio față de Hamlet etc.) Prezența cuplului Erou/sfătuitor e o stratagemă curentă în literatură, căci *raisonneur*-ul are rolul de a forma un contrapunct față de erou, pentru a-l pune mai bine în evidență. Eroul nu-l ascultă niciodată pe sfătuitor, pentru că e dator să-şi forțeze limitele proprii şi să se confrunte cu destinul său special, de Erou, în tentativa disperată de a transgresa barierele umanului.

În toate cele trei variante moderne, sfătuitorul e un personaj inventat, care nu apare în mitul originar, şi nici în tragedia antică (dacă nu cumva rolul său va fi fost îndeplinit, în spectacolul vechilor greci, de către corul antic, despre care ştim că obişnuia să compătimească cu eroul, să-i deplângă soarta, sau să comenteze ce ar fi

trebuit să facă sau să nu facă el, pentru a nu ajunge în situația tragică). Oricum, în ciuda sfaturilor bune primite, eroul se va precipita întotdeauna orbește spre întâlnirea cu destinul său tragic.

În viziunea lui Cocteau, ca şi în tragedia antică, destinul este o forță veşnic adversă muritorilor, şi, în special, Eroilor; după cum explică Maria Vodă-Căpuşan, „destinul e o forță fatală, care, îl striveşte complet pe muritor, fără ca vreun echilibru aparent să poată fi stabilit, fie şi pentru un moment, în care să avem impresia unei rezistențe active a omului. De altfel, eroul nu este de talie să ducă o luptă adevărată" [3, p.56].

Orfeu, ca mai toți eroii lui Cocteau, bâjbâie şi se mişcă „pe pipăite" într-un vast univers al Misterului, care îl depăşeşte şi din care nu înțelege aproape nimic :

> ORFEU (*strigând*) : *Ce ştim noi? Cine vorbeşte? Ne ciocnim de ceva în întuneric; suntem vârâți în supranatural până-n gât… Noi doar ne jucăm de-a v-ați-ascunselea cu zeii.* (*Orphée*, p.29)

Întrebările fără răspuns ale lui Orfeu, deşi marcate de o angoasă manifestă, sunt însă departe de-a fi un strigăt de revoltă, căci luciditatea nu este cea mai pregnantă calitate a eroilor lui Cocteau, spre deosebire de cei ai lui Giraudoux, Sartre, ori Camus, după cum observă Maria Vodă-Căpuşan : „Angoasa lor rămâne, cel mai adesea, în stare difuză, fiind resimțită ca o dificultate de a fi, mai degrabă decât ca o spaimă în fața morții" [2, p.58].

Uneori, mersul delirant al evenimentelor (lipsit de explicații sau rațiuni logice, de dialectica elementară cauză-efect, ori de ideea de morală divină) ne trimite cu gândul la progresia aleatorie a absurdului. Acest lucru ne face să ne întrebăm dacă nu cumva, în semantica particulară a lui Cocteau, termenul de ,,Mister" va fi ajuns să fie oarecum echivalent cu cel de ,,absurd". Mai ales că Orfeu nu este singurul erou la Cocteau care e strivit, fără nici un motiv aparent, de destinul său ineluctabil; la fel se întâmplă şi cu Œdip, care, triumfând asupra sfinxului prin puterea seducției, declanşează *Maşina infernală* (idee anunțată încă din titlul piesei) şi se aruncă în brațele sorții ce-i fusese profețită de la bun început.

Cui trebuie deci să-i atribuim această înverşunare împotriva bieților muritori ? „Firele invizibile care conduc acțiunea sunt manevrate de un spirit răutăcios: zeii. Departe de a acționa, pe căi nepătrunse, în favoarea unei armonii sau a unui echilibru cosmic, ei se remarcă printr-o rea-voință tiranică la adresa muritorilor” [2, p.60] este de părere Maria Vodă-Căpuşan. „Mâna Providenței”, care, timp de multe secole, a avut rolul unui mit consolator pentru omenire, e înlocuită cu voința răutăcioasă a zeilor, care merge totdeauna contra aspirațiilor muritorilor. În acest sens, Cocteau e destul de explicit: o demonstrează o frază epigrafă pe care autorul însuşi o aşează la începutul piesei *Maşina infernală*: „Zeii există: ei sunt diavolul” [4, p.1].

Nu vom merge atât de departe cu speculațiile încât să-i atribuim lui Cocteau o viziune satanistă asupra lumii, chiar dacă, în aparență, din această declarație sa ar rezulta că între pandemoniumul ocult şi ierarhia divină s-ar putea pune semnul egalității. Desigur, fraza citată mai sus este doar un artificiu literar, o stratagemă ludică, dintre acelea care, la acest autor, n-au altă finalitate decât „jocul”.

Dar nici nu vom subscrie părerilor unor critici care încearcă să facă din acest dramaturg un catolic fervent, pe baza altor declarații ale sale, mai mult sau mai puțin mistificatoare, privind geneza piesei Orfeu, (cu atât mai mult cu cât, nu o dată, autorul ne induce în eroare, trimițându-ne pe „piste false”). Iată, aşadar, amintita declarație, făcută de Cocteau în scrierea sa autobiografică intitulată *Jurnalul unui necunoscut*: „Prima idee a piesei *Orfeu* fusese un act aupra naşterii lui Cristos; îngerul apărea acolo sub forma unui ajutor de tâmplar al lui Iosif. Sătenii alungau familia şi nu pricepeau nimic din această naştere suspectă. (…) Încet-încet, toate acestea au devenit mitul grec” [5, p.19].

Legătura dintre subiectul de inspirație biblică şi mitul păgân este pusă în evidență, printr-o frumoasă speculație, de către cercetătorul Jean-Jacques Khim, care dă următoarea explicație: „Celula-mamă a piesei va fi fost naşterea inexplicabilă a poemelor, asimilată cu naşterea inexplicabilă a Pruncului Divin. Fiul lui Dumnezeu se naşte dintr-o muritoare şi din Dumnezeu Tatăl. Tot astfel, poemul se naşte dintr-un muritor (poetul) şi din Divinitatea Inspiratore a acestuia” [6, p.33].

Şi tot la imagistica creştină face apel Cocteau şi în finalul piesei, unde – în timp ce vila în care locuieşte cuplul este trasportată la ceruri – Orfeu rosteşte o rugăciune de mulțumire către Domnul :

> ORFEU : *Staţi puţin. Mai întâi rugăciunea*. (*Se ridică, împreună cu Euridice şi Heutrtebise. Recită*.) *Doamne, îţi mulţumim Ţie că ne-ai dăruit casa noastră şi căsnicia noastră, ca unic paradis şi că ne-ai deschis paradisul Tău. Îţi mulţumim că ni l-ai trimis pe Heurtebise şi ne căim că nu l-am recunoscut ca fiind îngerul nostru păzitor. Îţi mulţumim că ai salvat-o pe Euridice, pentru că, din dragoste, ea a ucis diavolul apărut sub formă de cal şi a murit pentru asta. Îţi mulţumim că m-ai salvat şi pe mine, pentru că eu adoram poezia, iar poezia eşti Tu. Amin.* (*Orphée*, p.120)

Imaginea, deşi profund creştină în aparență, lasă să transpară din nou zâmbetul sarcastic al lui Cocteau, căci acest tablou, forțat idilic, contrastează izbitor cu tot restul piesei: „...căsnicia nostră, ca unic paradis... etc. ... etc.” este o frază cel puțin suspectă, din moment ce pacea cuplului de ,,îndrăgostiți” – o ştim deja, de pe tot parcursul piesei – este... extrem de fragilă şi de efemeră...

Personajul Orfeu, văzut de mulți critici (tot la sugestia autorului) ca o întruchipare a lui Cocteau însuşi, este imaginea absolută a Poetului. Atunci când crează, el face apel la incantație, la ritualul magic. Aceasta este adevărata religie a lui Cocteau. El ne descrie cum funcționează, din punctul său de vedere, inspirația artistică şi care este mecanismul naşterii poemelor. Textul lui Cocteau devine astfel, cel puțin sub acest aspect, o creație literară despre creația literară şi putem vorbi aici de o *punere în abis* (*mise en abîme*), sau de caracterul autoreferențial al scriiturii – alt element ce prefigurează estetica postmodernismului.

În orice caz, ceva din spiritul misterios al mitului antic se păstrează în transpunerea lui Cocteau, căci fabula e plasată într-o lume a ocultismului, care, prin însăşi natura sa, este construită pe magie. Poetul face magie atunci când creează: tot magie era şi arta Orfeului arhaic. Mai mult, ritualul spiritist descris in piesă este cel pe care Cocteau l-a practicat cu adevărat, de multe ori, în viața reală (sau, cel puțin,

aşa susține el). Într-una dintre numeroasele sale declarații şocante, consemnată în corespondența cu Jacques Maritain, Cocteau povesteşte cu toată seriozitatea cum, în cursul unei şedințe de spiritism, găzduită de soții Hugo şi la care participaseră şi alți câțiva prieteni de-ai săi, îi fusese prevestită moartea iubitului său, poetul Raymond Radiguet. Cocteau relatează cum a intrat în legătură cu lumea de dincolo şi cum i s-a spus că interlocutorul său era însuşi spiritul morții: „Eu sunt Moartea. Gândeşte-te la mine" [1, p.23]. Apoi – pretinde dramaturgul – această stranie prezență i-ar fi declarat că are intenția de a-l răpi pe tânărul Radiguet; la întrebarea ,,De ce?", moartea ar fi răspuns (textual): „Vreau tinerețea lui" [1, p.23]. Printr-un curios transfer de sex, Euridice a fost asimilată în piesă cu Radiguet, mai ales că textul a fost scris după moartea acestuia din urmă, survenită brusc, la opt luni de la amintita şedință de spiritism, în care fusese prevestită. Şi analogiile cu viața reală a autorului nu s-au oprit aici. Aglaonice, şefa Bacchantelor, a avut şi ea un model real, şi anume, André Breton, şeful orientării suprarealiste; nimeni nu ignoră faptul că tânărul poet Cocteau simpatizase la început cu mişcarea suprarealiştilor, ba chiar făcuse parte din ea… până la cearta cu Breton şi excluderea sa din grupul adepților orientării. În momentul rupturii, plecarea lui Cocteau a antrenat-o şi pe aceea a lui Radiguet, exact aşa cum Orfeu, pentru a o lua de soață pe Euridice, o răpise din mediul Bacchantelor.

A limita, însă, intrepretările piesei la simple referințe autobiografice ar însemna să reducem textul lui Cocteau la exact acele semnificații care-l interesează cel mai puțin pe autor.

În procesul creației poetice – pe care Cocteau are pretenția de a-l demonta până la resorturile sale cele mai intime – inspirația artistică joacă un rol cardinal. Ea însă nu se mai numeşte ca în mitologie, Melpomene (muza tragediei), sau Polymnhia (muza poeziei lirice), nici Calliope (muza elocvenței şi a poeziei epice) şi nu mai este invitată sau implorată în *incipitul* poemului, prin tradiționala invocație, să-l ajute pe Poet în nobila sa întreprindere. Inspirația este reprezentată la Cocteau de bizarul cal vorbitor, care, lovind din picior, îi „dictează" poetului secvențe gata făcute, delirant-ilogice, pe care el, însă, le consideră poeme; apare aici „dicteul automat", procedeul

preferat al suprarealiştilor, unde gândirea organizată logic nu are nici un rol, creația poetică bazându-se, în mare parte, pe aşa-zisele „asocieri libere”.

Printre ființele ciudate care traversează universul halucinat şi halucinant al lui Cocteau, calul lui Orfeu, această muză stranie, este susceptibil, şi el, de mai multe interpretări posibile, toate – aparent – la fel de valabile. Una dintre ele, cea mai simplă şi mai logică, este asocierea lui cu Pegasul mitologic, calul înaripat născut din sângele Meduzei, ucisă de Perseu. Acel cal miraculos lovise cu piciorul în coasta muntelui Helicon, dând naştere ,,Fântânii Calului”, aflată în Beoția, chiar la poalele celebrului masiv, considerat spațiul legendar al Muzelor; de aici, Pegasul devine simbolul inspirației artistice, sau, în orice caz, mesagerul său.

O altă interpretare posibilă se întrevede dacă privim lucrurile din perspectiva psihanalitică, în care calul reprezintă un simbol al masculinității, al virilității. Jean-Jacques Khim [6, pp.35-36] vede aici întâlnirea om–cal ca pe o întâlnire homosexuală, care trimite cu gândul la cel dintâi obiect al iubirii homosexuale, tatăl. Este adevărat, viața lui Cocteau poate alimenta din plin o asemenea interpretare „mai puțin ortodoxă”: autorul şi-a pierdut tatăl în copilărie, când nu avea decât nouă ani. Trauma psihică, la acea vârstă, şi luând în considerare natura fragilă a micului orfan, trebuie să fi fost imensă. Pentru psihanalişti, pierderea precoce a tatălui poate da naştere, la vârsta adultă, unui comportament homosexual (fapt confirmat, de altfel, şi prin alte cazuri celebre din literatură, ca Marcel Proust, André Gide sau Oscar Wilde); relațiile amoroase ale lui Cocteau, mai întâi cu Raymond Radiguet, mai tânărul său confrate într-ale poeziei, apoi cu actorul şi colaboratorul său, Jean Marais, nu constituie un secret pentru nimeni. Dacă admitem că poetul Cocteau se aseamănă pe sine cu Orfeu, atunci poemul, care se naşte şi îi parvine din lumea morții, poate fi rezultatul dialogului său cu o entitate inspiratoare de ,,dincolo”, adică spiritul tatălui său mort.

ORFEU : *Acesta este un poem de vis, o floare din adâncurile Morții.*

(*Orphée*, p. 29)

Şi față de moarte, ca şi față de iubire, sentimentul eroului (ca şi cel al lui Cocteau însuşi) este ambivalent: moartea îl înspăimântă, dar îl şi tentează; ea îl oripilează, dar îl şi atrage, în egală măsură, mai ales că din lumea ei se pare că îi vine inspirația artistică. Orfeul lui Cocteau, deşi sfâşiat şi decapitat de hoarda Bacchantelor, nu moare nici foarte tragic, nici foarte îngrozit, şi nici nu protestează deloc împotriva unui destin atât de crud. Dimpotrivă, împreună cu Euridice, el se înalță la ceruri. Viziunea – deşi cu evidente accente comice – este totuşi una apoteotică, pentru că locul lui Orfeu nu e în zona inferioară, a infernului, printre monştrii care torturează sufletele, ci în cea superioară, sau, în orice caz, într-o sferă privilegiată, ca la Virgiliu, Dante sau Ronsard, printre tufele de mirt parfumat, pe Câmpiile Elizee, în spațiul rezervat Poeților. Observăm deci că, în ciuda destinului aparent tragic, poetul moare împăcat, pentru că şi-a îndeplinit misiunea sa față de omenire, chiar cu prețul sacrificiului suprem; în decorul conceput şi desenat pentru piesă, *manu propria*, de către Cocteau, se află şi o nişă conținând un soclu gol, pe care, până la urmă, va trona bustul Poetului Orfeu, în semn de recunoaştere din partea posterității. Arta adevărată, cea cu adevărat nemuritoare, se ştie, e construită aproape întotdeauna pe sacrificiul artistului…

Autorul însuşi explică această idee, aflată în centrul piesei sale, în scrisoarea adresată lui Georges Pitoëff şi datată 1 iulie 1926: „Dragul meu Pitoëff, un pictor se poate arunca de la etajul al cincelea, iar amatorul va spune că a făcut o pată drăguță de culoare. Tu ştii la ce se expune un dramaturg: la a fi jupuit de viu.” [*Orphée*, p.2, secțiunea : *Note introductive* ale autorului].

Nici fabula mitică recreată de **Jean Anouilh**, în piesa ***Euridice,*** deşi mult mai clasică şi mai ,,cuminte” decât cea a excentricului său compatriot, nu e mai puțin bogată în simboluri şi semnificații subiacente.

Încă de la început, contrastul evident dintre acordurile armonioase şi discrete ale viorii lui Orfeu – subliniind frumusețea tânărului cuplu, deocamdată depozitar al purității – şi stridentul tangou mexican, ce acompaniază gesturile şi cuvintele vulgare ale bătrânului cuplului grotesc, „tăbăcit” de mulțimea anilor trăiți în mizeira morală,

ne avertizează despre bipolaritatea lumii lui Anouilh şi despre caracterul ireconciliabil al raportului dintre „cele două rase”: oamenii de toate zilele şi Eroii.

În ciuda faptului că autorul nu-i condamnă prea tare pe „supraviețuitorii cu orice preț”, citim, totuşi, în subtext, că mediocritatea îi repugnă profund, mai ales că, deşi degradați în timp, exponenții ei continuă să se creadă ,,veşnic tineri şi ferice”, neavând alt scop decât acela de a trăi animalic, instinctual şi fără nici un standard de calitate. Idealurile acestei ,,rase” sunt atât de joase, încât se pot atinge cu mâna: bani, respectabilitate socială. O sete de viață ridicolă şi încăpățânată îi leagă de existența lor mizerabilă, în care nu se găseşte nici lumină absolută, nici întuneric complet, ci doar o penumbră, un clar-obscur, care face ca lucrurile să nu aibă niciodată culori adevărate, ci doar... câteva nuanțe de gri. Această ,,sete de viață” este simbolizată adesea prin dorința, mereu insuficient satisfăcută, de a mânca sau de a bea, care ne-ar putea trimite cu gândul la simbolurile pantagruelice ale foamei şi setei. Dacă, însă, ilustrul Rabelais utiliza apetitul ca pe un simbol al dorinței de a ,,asimila” cât mai multe cunoştințe, cât mai multă ştiință, aici, la Anouilh, avem de-a face cu dorința animalică aființelor inferioare de a-şi satisface necesitățile fiziologice, iar apetitul legat de *nutriție* apare, deseori, ca o prelungire a apetitului *sexual*. De altfel, iubirea, înțeleasă de aceşti nefericți ca instinctualitate pură, e asociată aproape tot timpul cu mesele care marchează fie preludiul, fie încheierea actului sexual. Bătrânul tată al lui Orfeu vorbeşte aproape tot timpul piesei despre meniuri şi restaurante, iar itinerariul său e orientat în funcție de ofertele gastronomice şi de prețul lor. Totodată, fiecare oprire în câte un birt sau tavernă e o ocazie pentru bătrânul ramolit de a-şi încerca norocul pe lângă orice femeie aflată prin preajmă, indiferent de vârstă, tipologie, ocupație, aspect etc. (spre exemplu, casiera cea grasă şi mută din restaurantul gării).

Observația e valabilă şi pentru cuplul dizgrațios format de mama Euridicei şi ,,pretențiosul cabotin” Vincent: amintindu-şi cu o ardoare ridicolă de trecutul lor ,,glorios” şi de iubirea năbădăioasă (pătată ici şi colo cu câte un compromis) pe care au trăit-o împreună, cei doi evocă adesea restaurante, mese, mâncăruri. Acest aspect nu-i scapă lui Orfeu, care rosteşte singura sa frază brutală atunci când Euridice,

revenită pentru un moment de pe tărâmul umbrelor, îi spune că vrea să trăiască, aici, pe Pământ, în ciuda mizeriilor inerente vieții:

> ORFEU : *Să trăieşti, să trăieşti! Ca mama ta şi amantul ei, poate! Cu înduioşări, zâmbete, indulgențe, şi apoi…cu mese bune, după care se face dragoste şi totul se aranjază. Ah, nu! Te iubesc prea mult pentru a trăi!*
>
> (*Eurydice*, p. 130)

Anouilh rămâne un idealist în viziunea sa despre *eros*; pentru el, iubirea adevărată, absolută, apare mai degrabă ca un sentiment platonic, decât ca o comuniune totală, spirituală şi trupească. În acest sens, dramaturgul pare a fi continuatorul unei îndelungi tradiții medievale franceze, aceea a literaturii „curteneşti" (littérature courtoise), din care este suficient să amintim romanul *Tristan şi Izolda* (varianta lui Thomas d'Angleterre) sau romanele lui Chrétien de Troyes; în toate aceste scrieri, iubirea absolută, nobilă, înălțătoare, nu se „cobora", până la nivelul carnal. În absența instinctualității, putem caracteriza acest sentiment prin celebra sintagmă a lui Denis de Rougemont: «l'amour d'amour» („iubirea de iubire") [7, pp.19-20], care înseamnă oprirea deliberată a evoluției pasiunii la stadiul neîmplinit, non-carnal, singurul care o poate face să trăiască veşnic, păstrându-i mereu acelaşi potențial de forță şi sensibilitate. Am putea spune că această iubire imposibilă, imaginată aici de Anouilh, se înscrie foarte bine în ideea de fatalitate. Dar fatalitatea, în această variantă modernă, nu este de natură exterioară, ci interioară. Eroii îşi aleg acest destin, moartea lor nu e rezultatul maşinațiilor zeilor, ci e o opțiune deliberată, liber-consimțită. De fapt, toate aceste elemente exterioare (amintirile jenante, intervențiile celorlalți, capitalizarea greşelilor trecutului etc.) care subminează iubirea, sunt mai degrabă pretexte, decât motive adevărate, ele sunt, în esență, nişte obstacole mai mult sau mai puțin gratuite, inventate de eroii înşişi, pentru a se opune împlinrii carnale a iubirii şi instituționalizării sentimentului prin căsătorie. Astfel, «l'amour d'amour» („iubirea de iubire"), adică acel sentiment atât de rafinat şi de intens, care refuză realizarea concretă a dorinței, pentru a păstra flacăra ei veşnic vie, ajunge să se transforme, în cele din urmă, în «amour de la mort»

(„iubirea de moarte”), [7, p.22] adică dorința paradoxală de a muri *din* dragoste / *de atâta* dragoste, redată în franceză prin expresia extrem de sugestivă «mourir d’aimer». Este cât se poate de logic faptul că această pasiune scrupuloasă şi exigentă la care aspiră eroii lui Anouilh este practic imposibilă; aşadar, ea nu-şi fi putea găsi împlinirea altundeva decât în moarte. Fatalitatea este deci, în acest caz, o trăsătură intrinsecă a *eului* eroic, prefigurîndu-i, de la bun început, destinul tragic.

Interesant e că, la Anouilh, plecarea spre moarte se face dintr-o gară, şi considerăm adecvat aici să ne aplecăm puțin asupra simbolisticii multiple pe care o ascunde cuvântul ,,gară”.

Evident, în primul rând, gara e un loc al încrucişării destinelor, al sosirilor şi plecărilor, al întâlnirilor şi despărțirilor grăbite, fugare, aşa cum e şi idila terestră a lui Orfeu şi a Euridicei… Un scurt interludiu, pe un peron de gară, un ,,intermezzo”, în cadrul piesei sordide şi groteşti pe care o joacă ceilalți muritori. O incursiune de o clipă într-un miraj, care le oferă posibilitatea de a întrevedea o viață mai fericită, mai demnă, mai…altfel. O iluzie, urmată aproape instantaneu, de o deziluzie. Şi apoi, imediat, dorința arzătoare de evaziune din cotidianul tentacular… Trenul ar fi putut constitui un mijloc de evaziune, spațial vorbind, către orizonturi noi, necunoscute. Dar…unde să fugi de trecutul tău şi, mai ales, de tine însuți? Gara îseamnă aici doar contemplarea şi imaginarea evazunii, fără a o efectua concret, aşa cum se întâmplă cu cei doi protagonişti pasivi ai lui Anouilh. În ciuda viselor, speranțelor, aspirațiilor spre care tind ei, singura evaziune adevărată, întreprinsă efectiv de aceşti eroi, este aceea spre moarte.

Privind lucrurile sub un alt unghi de abordare, gara e întâlnită şi în psihanaliza freudiană, ca simbol al „stratificării inconştiente a traumatismului natal” [8, pp.57-58], care prefigurează prin simetrie „traumatismul final” (moartea); altfel spus, naşterea, primul eveniment al vieții unui om, reprezintă sosirea în această existență (gară), viața însăşi e o călătorie, iar moartea este ultimul eveniment capital, plecarea (din aceeaşi gară) spre ,,Marele Necunoscut”. Astfel, evocând simultan simbolurile naşterii şi morții, gara poate fi legată de străvechea credință orfică, conform căreia

viața nu e decât un ciclu de existențe terestre succesive (destinate purificării), iar moartea este doar trecerea către următoarea dintre ele, sau, cine ştie, poate chiar spre ultima, cea cu adevărat fericită.

În interpretarea viselor (tot la Sigmund Freud), gara mai poate fi întâlnită şi ca reprezentare onirică a unei frustrări profunde, aceea a *despărțirii* dureroase şi definitive, de cineva sau ceva drag. În imagistica spațiului oniric, ea poate semnifica angoasa „expulzării" adolescentului din universul matern, protejat, al copilăriei, asociată cu teama de tot ceea ce e străin, neprietenos, exterior. Exigența absolută a tinerilor lui Anouilh de a-şi conserva puritatea, mai ales în sensul fiziologic, sexual, poate fi expresia inadaptării ființei fragile, abia ieşită din vârsta inocenței, la realitățile prea brutale, din lumea ,,impură", „murdărită", a adulților. Dacă această inadaptabilitate se permanentizează, consecința ei pe termen lung este „spaima de viață", o formă de alienare, manifestată prin teama feroce de a îmbătrâni, şi de a se regăsi singur şi neprotejat într-o lume străină şi ostilă. Teoria privind „teama de a trăi" este încă una dintre lecțiile de viață pe care Monsieur Henri i le serveşte cu cinism lui Orfeu, dezvăluindu-i un nou adevăr (dezagreabil) despre sine însuşi :

> M. HENRI : *Oamenii cred că uzura vieții pe o față e spaima de moarte. Ce eroare! Înspăimântător, este, dimpotrivă, să regăseşti decrepitudinea, moliciunea fețelor de la cinsprezece ani, caricaturizate, dar intacte, sub toate aceste lornioane, sub toate aceste bărbi, sub toate aceste aere demne. Asta înseamnă spaima de viață!* (*Eurydice*, p. 168)

Conform acestei teorii, exprimată fără menajamente de Monsieur Henri, oamenii din ,,rasa purilor", a neîntinaților, se tem mai degrabă să trăiască decât să moară. Dacă pentru umanitatea comună este vorba, ca la Kierkegaard, de angoasa inconturnabilă a morții (*thanatofobia*), percepută ca obsesie permanentă de-a lungul existenței – în cazul Eroilor lui Anouilh, întâlnim, mai degrabă, angoasa de a trăi.

Şi pentru că am ajuns la acest bizar personaj, Monsieur Henri, vom observa că şi el este susceptibil de mai multe interpretări posibile. După unii exegeți, el ar fi îngerul morții, cel care trebuie să le uşureze muritorilor acceptarea trecerii în neființă

şi să le arate calea spre lumea cealaltă. În acest sens, el poate fi considerat un fel de întruchipare modernă a ,,Parcelor” din mitologia latină, care tăiau firul vieții oamenilor, pentru a-i trimite în moarte, sau a ,,Moirelor” de la greci, care prezidau la naşterea şi la decesul lor, influențându-le, în mare măsură, destinul, ori chiar a Arhanghelului Gabriel (la fel ca la Cocteau), care, conform credinței catolice, preia şi duce la ceruri sufletele creştinilor.

Într-o altă lumină, vom observa că Monsieur Henri este şi un «porte-parole» („putător de cuvânt”) al lui Anouilh, pe jumătate filosof, pe jumătate moralist, luând o distanță superioară şi plictisită față de frământările mărunte ale muritorilor. Judecând după plăcerea evidentă a autorului însuşi de a moraliza, de a da sfaturi înțelepte şi, în general, de a ține discursuri filosofice, cu o superioritate detaşată, am fi tentați să spunem că Monsieur Henri este un *alter ego* al dramaturgului. Chiar şi în pesimismul său față de relațiile inter-umane, din care rezultă, ca şi la Sartre, că „infernul sunt ceilalți”, îl putem recunoaşte pe Anouilh însuşi, care, spre bătrânețe, evoluează către această atitudine. Şi tot lui Anouilh îi putem atribui şi cazuistica existențialistă dezbătută în piesă, de fiecare dată când Monsieur Henri se află în preajma lui Orfeu.

„Ceea ce îi diferernțiază însă, esențial, pe eroii acestei piese de cei propriu-zis existențialişti, este incapacitatea lor de a se revolta”. (...) „Ei nu se comportă nici o clipă ca *actanți* şi nu au curajul de a face, de a întreprinde cu adevărat ceva, asumându-şi libertatea actului” observă Maria Vodă-Căpuşan [2, p.64],. Ceea ce lipseşte, aşadar, din ecuația existențialiştilor este cuplul „libertate-responsabilitate” (conform teoriei sartriene). „Ei [eroii] nu conştientizează absurdul, sau, chiar dacă o fac, nu au puterea de a-şi schimba destinul, de a se lupta până la capăt cu forțele adverse din exterior, şi, mai ales, cu cele din interior” mai semnalează Maria Vodă-Căpuşan [2, p.64],. Ei nu par a întrevedea, cu adevărat, o alternativă de rezolvare a problemelor, ci doar o posibilitate unică, aceea de a răspunde ,,Nu!” la clasica întrebare existențialistă : ,,Merită viața să fie trăită sau nu?”

Şi în cazul celui de-al treilea autor analizat, **Tennessee WILLIAMS –** care, la rândul său, în piesa *Orfeu în infern*, subordonează materia anecdotică unor semnificații ce corespund filosofiei şi viziunii sale personale – fabula stilizată la maximum lasă un loc important jocului amețitor al simbolurilor.

Judecând după comportamentul său, personajul Val Xavier (Orfeu) poate fi lesne considerat ca un simbol al mişcării *Flower-Power*, curent care, la începuturile sale, s-a izbit violent de obstinența ipocrită a mediilor puritane americane (ceea ce nu s-a întâmplat în Europa, unde orientarea a fost privită cu ceva mai multă bunăvoință).

Idealismul primilor *hippies*, propăvăduind cu convingere şi cu oarecare naivitate idealuri generoase, larg-umanitare şi anti-violente, şi-a frânt aripile de zidul barbariei foştilor cuceritori ai Vestului Sălbatic (cei care, să nu uităm, îşi câştigaseră prosperitatea cu armele, printr-un adevărat masacru împotriva unei alte rase libere şi ingenue, cea a indienilor). Paşnici până la fragilitate şi visători până la utopie, libertini şi nonconformişti, tinerii *hippies*, porniți să clădească o lume mai liberă şi mai bună, au şocat ,,bunul-simț" burghez şi au scandalizat ,,morala" puritană hiper-conservatoare. Afirmând libertatea moravurilor (cea sexuală, în special) şi promovând o ideatică anti-războinică şi fraternalistă printr-o muzică nouă (ceva mai agresivă ca sonoritate şi socotită la momentul acela ca *underground*), aceşti idealişti abia ieşiți din adolscență sperau să schimbe fața lumii şi să creeze un univers al dragostei, al înțelegerii şi al toleranței, ai căror apostoli se doreau a fi. Sloganul acestei generații fusese: *Make Love, Not War* („Faceți dragoste, nu război"). Din păcate, însă, mesajul lor n-a fost nici înțeles nici acceptat de societatea americană decât mult mai târziu ; între timp, însă, unii dintre ei au căzut victime exact acelei tare vechi şi urâte, pe care o disprețuiau cel mai mult: intoleranța. Aceeaşi cazuistică, a violenței contra „hipioților", o regăsim ilustrată şi în filmul *Easy Rider*, avându-i în distribuție pe Clint Eastwood şi Jack Nicholson (foarte tineri), peliculă creată aproximativ în aceeaşi perioadă cu piesa lui Williams.

Hipiotul Val-Orfeu este întruchiparea însăşi a ideii de libertate, asociată întotdeauna la Williams cu necesitatea imperioasă de a căuta fericirea. El face parte,

aşa cum se explică în piesă, din ,,specia fugarilor" („the Fugitive Kind"), cei ce sunt veşnic în mişcare, oameni dependenți de noutate, de descoperire, de aventură, în general, de orizonturile largi, deschise. Schimbarea e însăşi natura lor, căci, oriunde s-ar afla, şi orice ar face, ei caută mereu… altceva.

VAL : *Eu nu aparțin niciuneia dintre cele două categorii, nici celor care cumpără, nici celor care se lasă cumpărați, ci speciei acelora care sunt neangajați şi liberi.* (*Orpheus Descending,* p.40)

O întreagă imagistică, bazată pe simboluri, reflectă din diferite unghiuri de vedere fizionomia „speciei fugarilor", atât de dragă lui Williams.

Jacheta din piele de şarpe, cu care Val apare îmbrăcat la începutul piesei, este un simbol al libertății, deoarece şarpele îşi reînnoieşte ființa periodic, lepădându-şi pe drum vechea carcasă, pentru a se regenera. Tot astfel, şi Val-Orfeu îşi leapădă mereu obişnuințele anterioare şi vechile legături, pentru a accede la un nou nivel al progresiei lui inițiatice. Căci mişcarea permanentă, existența sa itinerantă, vagabondajul ca *modus vivendi*, sunt, de fapt, pentru el, un parcurs inițiatic. Rătăcind fără o țintă precisă, după cum bate vântul, dintr-un loc într-altul, dintr-un *konky-tonk* (bar muzical) într-altul, împărțind cu generozitate arta sa (ca şi dragostea sa) cu toată lumea aflată prin preajmă, Val îşi caută o identitate proprie, se caută pe sine şi se redescoperă mereu, într-un alt stadiu, superior, al devenirii sale.

O altă valență simbolică a jachetei din piele de şarpe, este legată de dimensiunea primitivă, sălbatică, neîmblânzită, a personajului; ea este subliniată în piesă de dublul feminin al lui Val, excentrica şi rebela Carol Cutrere :

CAROL : *Acesta este simbolul provocării dure, imaculate, a celor sălbatici* (...) *simbolul îndrăzneț şi fără de ruşine al animalului neîmblânzit, imposibil de domesticit şi liber!* (*Orpheus Descending,* p.54)

Dar obiectul încărcat cu cele mai putenice conotații, un obiect nu doar simbolic ci chiar totemic (având în vedere adorația şi extazul aproape mistice pe care eroul i le dedică), este chitara lui Val, acoperită cu autografe ale unor cântăreți celebri. Ea reprezintă un fel de prelungire naturală a ființei lui, un ,,tropism" al său, dar şi singura

lui prietenă, de care muzicianul nu se desparte niciodată şi de care nimeni n-are voie să se atingă. Vom vedea că obiectul „chitară” este şi el susceptibil de multiple interpretări, coexistente şi non-exclusive una față de alta, ci, mai degrabă, complementare.

Critica de tip psihanalitic a văzut în acest instrument (după cum era de aşteptat) un „simbol falic” [9, p.176] (conform interpretării lui Signi L. Falk), exprimând senzualitatea puternică, animalică, pe care Val o emană prin toți porii săi, ca pe un semnal subliminal. Acest lucru este vizibil, în fiecare clipă, prin reacțiile celor din jurul său. Pasiunile femeilor se dezlănțuie delirant, ele îl adoră sau îl urăsc cu aceeaşi intensitate, fizicul său le provoacă reflexe de tip instinctual (chiar dacă sunt disimulate), iar vocea lui profund senzuală, ca şi muzica lui, le fascinează până la extaz. Bărbații simt în aer pericolul, care le declanşază imediat alarma, la nivelul instinctelor primare. Mesajul este clar: ,,încălcarea teritoriului” (a teritoriului de împerechere, pentru a fi mai specifici), iar reacția subconştientă e dorința imperioasă de a-l ucide, de a-l distruge, de a-i şterge orice urmă de pe fața pământului, furie care va izbucni la suprafață, tot animalic, în finalul piesei. Specia umană nu se comportă aici cu nimic mai presus decât speciile animale, care nu acceptă intruşi când e vorba de dominația teritoriului şi de favorurile femelelor. Este o vulgară etalare a cruzimii, reminiscență a unor tipare comportamentale primitive, barbare.

Într-o altă interpretare, mult mai simplă şi mai directă, chitara lui Val este, ca şi lira miticului Orfeu, simbolul divinei arte, al magiei incantatorii şi, mai ales, al funcției ei *catharctice*. Val-Orfeu declară că arta, muzica lui, este cea care l-a ajutat să se purifice, după ce fusese contaminat cu toată meschinăria lumii ; el se consideră – în ciuda vieții mult prea libertine pe care a dus-o – intact şi imaculat.

La Williams, *erosul* este legat, şi el, de facsinația muzicii, de puterea ei de seducție. Atunci când se produce apropierea fizică dintre libertinul şi dezinhibatul Val şi frustrata sa parteneră, Lady, el îşi ia mai întâi chitara şi începe să cânte, cu acorduri calde şi insinuante, creând o atmosferă agreabilă, propice din punct de vedere psihic actului care urmează; abia pe urmă se trece la…,,ritualul împerecherii”.

Acest termen, utilizat aici în accepția sa darwiniană, ar putea părea vulgar dacă nu ar avea în subtext exact ideea de funcționare fiziologică primitivă, în concordanță cu marile principii ale Naturii. Conotația pe care am dorit-o aici este una admirativă, apreciativă, căci specia umană modernă, îndepărtată prea mult de *Mater Genitrix* (Natura), a ajuns în situația tragică de a-şi îndeplini cu tot mai mare dificultate funcțiile primare (de relație, de nutriție şi, în special, de reproducere), indispensabile vieții. Dacă vom accepta, împreună cu celebrul părinte al evoluționismului, că „dragostea e o capcană pe care Natura o întinde oamenilor spre perpetuarea speciei" (Charles Darwin : *Despre originea speciilor pe calea selecției naturale*, 1859), va trebui să recunoaştem şi că acest adevăr, deloc poetic, e totuşi un principiu vital, esențial şi indispensabil supraviețuirii rasei umane. Aceeaşi idee, a pericolului reprezentat de degenerarea umanității prin regresia funcțiilor ei vitale, transpare şi într-o piesă a unui alt ,,sudist" celebru, Edwrad Albee, (*Cui îi e frică de Virginia Woolf?*), care vorbeşte, tot în subtext, despre criza femeii moderne, despre spaima ei, neconştientizată, de a naşte copii şi despre imposibilitatea ei psihică, mentală, de a-şi îndeplini menirea pentru care a fost creată.

Tot o criză a ,,sterilității", a golului psihic, a inutilității, cauzată de absența maternității, este şi cea trăită de Lady-Euridice în infernul vieții ei conjugale, alături de Hades-Jabe Torrance. Soțul, brutal şi insensibil, comportându-se ca un proprietar cu obiectul său, nu i-a dăruit partenerei sale de viață nimic din ceea ce ar fi trebuit să însemne dragostea (fizică sau psihică). După cum ne lasă să presupunem autorul, atât din punct de vedere al comunicării afective, cât şi din cel al plăcerii sexuale, căsnicia lor a rămas…,,albă".

Pentru Val-Orfeu, e uşor să observe situația dramatică în care se află această femeie "love-starving" („înfometată de dragoste"), şi care, în plus, mai are şi dezavantajul de a fi depăşit uşor vârsta la care era ,,în floare"; de aceea intenția lui inițială este să o ajute, oferindu-i ceea ce ea nu avuse niciodată: un strop de dragoste şi înțelegere.

În finalul piesei, întâlnim un alt simbol pertinent pentru gândirea lui Williams, mai precis, pentru ideea necesității împlinirii firești a feminității în maternitate: dramaturgul introduce aici un *flash back*, care ne transportă în copilăria fericită a eroinei, iar „lumina" înduioșătorului tablou cade asupra unui pomișor, un smochin, presupus sterp, care, dintr-o dată, e atins de miracolul fertilității :

LADY : *Pe vremuri, aveam în livada din fața casei noastre un mic smochin. Niciodată nu legase rod şi toți ziceau că e sterp. Timpul trecea pe lângă el, primăveri după primăveri, zadarnice, şi copacul începuse aproape să se usuce... Şi deodată, într-o zi, am descoperit o mică smochină verde în pomul despre care se spunea că nu leagă rod.* (...) *Era un lucru atât de minunat, după zece primăveri sterpe, ca micul smochin să rodească, încât merita o sărbătorire. M-am dus în cămară, unde țineam jucăriile pentru pomul de Crăciun şi am scos de acolo globurile, clopoțeii de sticlă, păsărelele, steluțele şi figurile colorate. Am împodobit smochinul cu clopoței şi păsărele de sticlă, cu țurțuri şi stele argintii, pentru că pomul meu câştigase bătălia cu timpul şi dăduse rod!* (*Orpheus Descending*, p.94)

Atunci când Lady află că e însărcinată, ea este atât de uimită de fantastica ei descoperire, încât, ceea ce pentru alții ar însemna doar normalitatea, ei i se pare cea mai incredibilă şi mai extraordinară realizare din întreaga sa existență; senzația de beatitudine pe care ea o trăieşte este comparabilă cu aceea a unui orb care, prin nu ştiu ce miracol, şi-ar recăpăta, brusc, vederea:

LADY : *Da, e mai adevărat decât cel mai sfânt adevăr ! Port iarăşi viața în trupul meu, acest pom uscat care a înflorit din nou ! Tu mi-ai dat viață !*

(*Orpheus Descending*, p.94)

Şi, puțin mai departe, cu câteva secunde înainte de a fi asasinată de soțul neîndurător şi infam, o altă tiradă exprimă, în stil williamsian, euforia extatică a femeii, prin revenirea la simbolul pomişorului sterp:

LADY : *Desfă cutia aceea! Desfă cutia aceea cu jucării pentru pom şi pune-le pe toate pe mine, şi împodobeşte-mă! Am învins moartea!! Trupul meu va da rod!*

(*Orpheus Descending*, p.95)

În orice caz, Williams concepe iubirea, în primul rând, ca pe o comuniune fizică, sexuală; fără contactul carnal, acest sentiment nu poate exista – şi aici opinia autorului american este diametral opusă celei a lui Anouilh, pentru care doar afectul pur era iubire. Instinctualitatea joacă, de altfel, un rol esențial în întreaga creație a lui Williams, lucru pe care îl pun în evidență, prin cuvintele rostite sau, pur şi simplu, prin *limbajul trupului*, şi alți numeroşi eroi din galeria williamsiană (Lawrence Shannon, preotul răspopit din *Noaptea iguanei*, Brick, boxerul ratat, din *Pisica pe acoperişul fierbinte*, Cash, tânărul actor aspirant din *Dulcea pasăre a tinereții*, Blanche Du Bois, intelectuala frustrată din *Un tramvai numit dorință* etc.).

Eroii masculini ai lui Williams sunt de multe ori extrem de sexy, având asupra femeilor efectul irezistibil al unui magnet; dar, uneori (aşa cum este cazul lui Val Xavier, sau al lui Lawrence Shannon), acest lucru e mai degrabă un blestem, căci femeile respinse manifestă o dorință de răzbunare invincibilă, care, până la urmă, îl distruge pe erou. La fel stau lucrurile şi cu femeile din piesa *Orfeu în infern*. Ele sunt cele care îl hărțiuesc sexual pe Val, şi nu invers. Şi, odată refuzate, tot ele sunt cele care se plâng şi ațâță tabăra masculină la răzbunare, pretextând aşa-zise propuneri indecente sau gesturi necuviincioase din partea aceluiaşi Val. Mai întâi obiect al adorației, eroul nostru se transformă repede în obiect al urii şi răzbunării colective. Bacchantele, în această transpunere a mitului, nu sunt doar bărbații comunității, care-l torturează şi-l linşază efectiv pe Val, ci mai cu seamă femeile, care sunt autorii morali ai acestei crime abominabile. Ca şi Orfeul din mitologie, Val este ucis de Bacchante din gelozie, pentru că este prototipul seducătorului involuntar, neinteresat de grațiile părții feminine, cu o singură excepție: Euridice.

Dar, în acelaşi timp, autorul american îi atribuie Orfeului său o semnificație în plus față de cele din mitologie: în această piesă, eroul devine, în mod paradoxal, nu doar seducătorul, ci şi salvatorul nefericitei Lady-Euridice. Grație lui, sărmana creatură va gusta măcar o dată în viață, chiar dacă numai pentru o clipă, bucuria inegalabilă de a simți în pântece pulsația unei noi vieți, regăsindu-şi natura sa fundamentală, aceea de femeie şi mamă. Val ar fi putut, prin generozitatea artei lui,

prin ideile sale despre libertate, prin dezinvoltura sa comportmentală, să ajute nu numai o singură persoană, ci întreaga comunitate, descătuşând-o din inhibiţiile în care se afla încarcerată şi devenind, astfel, un salvator universal; comunitatea, însă, îl va transforma într-o simplă victimă. În acest sens, constatăm că Williams îi rezervă personajului Orfeu o vocaţie mesianică, aceea de a încerca să-i ,,lumineze", să-i emancipeze pe mărginţii puritani, ajutându-i să-şi elibereze toate dorinţele refulate în subconştient. Din păcate, ei nu acceptă să fie salvaţi, la fel ca extremiştii fundamentalişti din Biblie, care refuzaseră mesajul salvator al lui Iisus. Şi tot ca şi Mesia, Val, acest vestitor al unei lumi noi, va fi martirizat; sacrificiul său rămâne, ca şi cel al Mântuitorului, inutil pe termen scurt, căci oamenii nu-l înţeleg. El îşi va arăta roadele doar pe termen lung, şi la nivel de umanitate. Vremea sa, ca şi în cazul lui Mesia, n-a venit încă.

Vee Talbott, pictorița naivă şi soţia şerifului din micul oraş de provincie, este cea care va prevedea supliciul şi uciderea lui Orfeu. Ori de câte ori are ocazia, Vee îi vorbeşte lui Val despre arta ei, pe care nimeni n-o înţelege în afară de el. Cei doi schimbă opinii despre caracterul catharctic al picturii, despre destinul artistului, despre inspiraţie... şi multe alte lucruri, până când întâlnirile lor devin suspecte în opinia ,,spiritelor vigilente" ce veghează la păstrarea imaculată a moralei comunitare. Într-o bună zi, Vee îi comunică lui Val că a avut o ,,viziune" şi că toată noaptea a lucrat, realizându-şi „Capodopera" vieţii sale. Ea îi arată radioasă pictura rezultată din această revelaţie mistică. Acest tablou reprezintă turla bisericii din oraş, pictată în roşu şi, pe fondul ei, conturul fragmentar unui Christ crucificat, plin de răni şi de sânge, care are ochii lui Val. Eroul nostru este singurul care pricepe semnificaţia acestei imagini cutremurătoare şi simte un fior de gheaţă pe şira spinării, căci îşi vede într-o străfulgerare viitorul. E o prevestire rea, prefigurînd destinul tragic al acestui tânăr, care, ca şi Mesia, va fi neînţeles, martirizat şi crucificat.

La Williams, linşarea lui Orfeu înseamnă asasinarea libertăţii. Absenţa libertăţii sau înlănţuirea ei echivalează cu moartea. Libertatea individului, dreptul său de a-şi căuta fericirea sunt *leit-motivele* piesei, revenind, obsesiv, sub diverse forme.

Una dintre cele mai grăitoare şi mai profunde imagini ale libertății este metafora sensibilă şi delicată a ,,păsărilor cerului": minunatele zburătoare fără picioare, mici şi fragile, albastre ca azurul cerului, care-şi petrec toată viața în zbor, aproape de soare, se aseamănă cu Val însuşi, care-şi duce existența vagabondă, plutind undeva mai presus de măruntele frământări şi ambiții umane, căutând mereu noi privelişti, noi orizonturi. Atunci când păsările cerului pot fi văzute de oameni şi de animalele de pradă, atunci când, obosite, se aşază undeva, înseamnă că ele *ştiu* că le-a venit vremea să moară.

Tot la fel se întâmplă şi cu eroul nostru: atunci când el se hotărăşte să-şi schimbe libertatea vieții itinerante pentru o existență sedentară, însemană că simte în spate răsuflarea rece a morții. Poate că nu o conştientizează de la bun început, dar, în subconştient, el *ştie* că nu e făcut pentru a se opri din cursa lui de căutare a fericirii, *ştie* că nu e adaptabil regulilor comune şi că repausul înseamnă pentru el… sfârşitul.

Orfeul lui Williams e născut într-o zodie nefastă; o simțim de la bun început, atunci când tânărul intră în scenă şi, de undeva de departe, se aude un fel de vaiet prelung, transformat apoi într-un urlet înspăimântător. Aflăm după o clipă, odată cu apariția straniului ,,Unchi Pleasant" (vraciul negru, vrăjitorul, sau *voodoo master*-ul), că acesta este ,,strigătul de moarte" al tribului Choctaw. Este evident, prin simplul fapt că acel strigăt îngheață tuturor sângele în vine, că semnul e de rău augur, că e o prevestire funestă (ceea ce englezii numesc "an omen"), ca şi urletul câinelui, ca şi țipătul cucuvelei etc. Aşadar, strigătul Choctaw este şi el un element încărcat cu conotații simbolice, prefigurând fatalitatea ce planează asupra eroului. Chiar dacă nu conştientizăm din prima clipă, simțim intuitiv că Val va fi cel sacrificat, ,,țapul ispăşitor" de care vorbea René Girard; o presimțim, chiar înainte ca acțiunea propriu-zisă să fi început. Abia mai târziu, cunoscându-l mai bine, observăm că el prezintă toate elementele ,,stereotipului victimar" [11, p.14], fiind mult prea…*altfel* față de toți ceilalți, străin şi fără aliați, rebel față de morală şi nesupus regulilor larg-acceptate. Şi tot cu strigătul de moarte al tribului Choctaw se încheie piesa, după linşajul eroului din final. Cercul se deschide şi se închide prin acelaşi simbol.

În mod paradoxal, Williams reuneşte în simbolistica acestui țipăt mai multe elemente. El nu e doar simbolul morții, al sacrificiului, ci şi strigătul unui trib care trăieşte sălbatic, în libertate. Libertatea şi moartea se asociază, în viziunea indienilor americani, ca şi la Williams. Nici eroii săi (ca şi cei ai lui Anouilh) nu au nici o şansă de a fi liberi şi fericiți în viață, ci doar în moarte. Strigătul indienilor Choctaw e semnul eliberării, al descătuşării, sfidând din nou, prin înspăimântătoarea lui sălbăticie, comunitatea „civilizată", aparent triumfătoare.

Şi poate că, de dincolo de moarte, Val-Orfeu îşi bate joc, încă o dată, de provincialii ne-emancipați şi săraci cu duhul…prin acest țipăt care le îngheață sângele în vine de spaimă. Este ,,provocarea sălbatică" a speciei fugitive despre care vorbeşte Carol în final. Ca şi pieile, dinții şi oasele albe pe care le lasă în urmă ,,specia fugarilor", strigătul indienilor liberi Choctaw e semnul că alți sălbatici necontaminați de meschinăria şi ipocrizia lumii vor veni pe urmele lor… Victoria barbariei asupra pacifismului, a intoleranței asupra toleranței şi a urii asupra iubirii e doar provizorie…

2. 2 Influențe literare, căutări, experiențe personale

Cei doi autori francezi în discuție, Jean Cocteau şi Jean Anouilh sunt, ambii, ,,produse" ale aproximativ aceleiaşi perioade din istoria literelor franceze, o perioadă cu un profil specific, şi anume, cea interbelică. În mod inevitabil, două fenomene majore, vizibile la scara întregii creații teatrale a vremii, au avut un impact sensibil şi asupra celor doi autori: pe de-o parte, personalitatea pregnantă a unor oameni ai scenei, care au schimbat fața teatrului modern, şi, pe de alta, concurența crescândă a cinematografiei, care şi-a pus decisiv amprenta asupra artei dramatice.

În Franța perioadei amintite, personalitatea şefilor de trupe sau a directorilor de teatre, ca şi aceea a regizorilor şi a actorilor se impune, de multe ori, mult mai pregnant decât cea a autorilor dramatici, iar succesul depinde, în mare măsură, de vedete. În teatrele de elită, cu pretenții artistice deosebite, regizorii îşi pun în valoare

originalitatea, atât prin viziunile proprii privind montarea spectacolelor, cât şi prin descoperirea de noi talente în materie de creație dramatică. Altfel spus, opțiunile repertoriale făcute de oamenii scenei sunt cele care determină, de multe ori, cariera şi succesul autorilor dramatici. O exigență de calitate, mergând pe o cu totul altă linie decât *teatrul de bulevard* sau vodevilul (care dominaseră începutul de secol), se impune pe scenele franceze, animând mulți directori de teatre, care sunt, în marea majoritate a cazurilor, ei înşişi actori, regizori şi scenografi. Această aşa-numită ,,renaştere a teatrului" şi-a avut rădăcinile în mişcarea tetrală din primele decenii ale secolului nostru, prin nume de referință, ca: Aurélien Lugné-Poe, (care l-a descoperit pe dramaturgul Jean Anouilh), Jacques Copeau, director al teatrului *Vieux Colombier* (care, prin piesele promovate, ca şi prin conferințele sale despre teatru, apără o estetică a simplității), apoi discipolii acestuia, Charles Dullin şi Louis Jouvet. Cel de-al doilea discipol al lui Copeau, Louis Jouvet (probabil cel mai cunoscut actor şi regizor al perioadei interbelice), va continua, ca şi maestrul său, să-şi axeze punerea în scenă pe exploatarea valențelor textului; şi tot el este acela care l-a determinat pe un mare autor dramatic al perioadei, Jean Giraudoux, să abandoneze celelalte zone ale literaturii şi să scrie pentru teatru, interpretând apoi, rolurile principale din majoritatea pieselor acestuia.

Pe de altă parte, rusul Georges Pitoëff, directorul celebrului *Théâtre des Arts*, şi soția sa, Ludmilla, vor consacra talentul şi eforturile lor unor autori străini (Shakespeare, Cehov, Pirandello, G. B. Shaw, Ibsen sau Strindberg). Soții Pitoëff vor fi actorii principali, colaboratorii şi co-regizorii lui Jean Cocteau, în 1927, când se va monta cu succes piesa *Orphée* (căreia i s-a recunoscut, printre alte ciudățenii, şi pe aceea de a fi una dintre cele mai dificile ca punere în scenă, din cauza efectelor speciale proiectate şi cerute de excentricul dramaturg); şi tot la *Théâtre des Arts,* s-au montat şi câteva dintre piesele de succes ale lui Jean Anouilh: *Le Voyageur sans bagage* (*Călătorul fără bagaj*, 1937) şi *La Sauvage* (*Sălbatica*, 1938).

În ciuda unor sensibilități şi puncte de vedere diferite, refuzul compromisului comercial în materie de teatru îi va reuni în cele din urmă pe celebrii Dullin, Jouvet şi

Pitoëff, cărora li se va alătura apoi şi Gaston Batty (un maestru al efectelor vizuale ale spectacolului), pentru a forma aşa-numitul ,,Cartel al celor patru", care se va instala, odată cu direcțiunea dramaturgului Édouard Bourdet, la cel mai renumit teatru parizian, *La Comédie Française*; această scenă de primă mărime le va deschide larg porțile celor patru „grei" ai spectacolului teatral modern, din 1936 şi până la sfârşitul carierei lor artistice.

În paralel cu activitatea desfăşurată de aceşti reputați oameni ai scenei, se va manifesta şi avangarda teatrului francez, reprezentată de două personalități din grupul suprarealiştilor, Roger Vitrac şi Antonin Artaud. Fervenți admiratori ai lui Alfred Jarry, aceştia disprețuiesc ,,publicul burghez", căruia îi preferă o audiență formată din spectatori nonconformişti, care să aibă predispoziția de a respinge ceea ce ei numeau ,,bunul gust şi verosimilitatea psihologică", [11, p.27] în numele unei arte noi, insolite şi spontane. De îndată ce *Mişcarea Dada* se instalează la Paris, în 1919, grupul i se asociază, favorizând manifestările cunoscute de provocare deliberată a spectatorilor.

În această perioadă a evoluției avangardei suprarealiste, Jean Cocteau, rebel şi excentric prin natura sa, se va alătura cu entuziasm mişcării, până la cearta sa cu Breton, care-l va exclude din grup, în 1925. Un alt suprarealist, Antonin Artaud, se va asocia cu Roger Vitrac pentru a fonda *Teatrul Alfred Jarry*; şi tot el va publica, în 1938, o suită de eseuri, intitulată *Le Théâtre et son double* (*Teatrul şi dublul său*), în care va dezvolta teoria ,,întoarcerii la teatrul primitiv", care trebuie să se bazeze pe provocarea puternică a emoției şi afectivității spectatorului. Refuzând orice fel de psihologie, mergând până la negarea noțiunii de ,,text literar specific teatral" [12, p.35], Artaud insistă pe aspectul ritual, chiar crud, al spectacolului; de aceea, teatrul său a şi fost numit «théâtre de la cruauté» („teatrul cruzimii"). Câțiva regizori care-i vor urma, precum şi dramaturgul Jean Cocteau vor fi, în mod cert, influențați de această estetică, fondată pe forța elementară a „ceremonialului dramatic" [12, p.35].

Am simțit necesară aici această prezentare a contextului teatral din Franța interbelică, pentru a înțelege mai bine care au fost influențele şi tendințele ce au

marcat evoluțiile dramatice ale celor doi autori francezi analizați. Vom conchide spunând că Jean Cocteau creează atât sub influența marelui teatru clasic, agrementat cu inovații moderne, practicat de cuplul Pitoëff, cât şi în zona de impact a suprarealiştilor (fie că doreşte sau nu să recunoască acest lucru) şi chiar a dadaiştilor. De asemenea, vom remarca fructuoasa colaborare a lui Jean Anouilh cu Aurélien Lugné-Poe, la *Théâtre de l'Œuvre*, un spațiu unde s-au manifestat multiple afinități cu teatrul de factură existențialistă, precum şi influența importantă pe care a avut-o în creația sa colaboarea cu cuplul Pitoëff, la *Théâtre des Arts*, de unde, ca şi în cazul lui Cocteau, Anouilh îşi extrage gustul clasic pentru echilibru, ca şi pentru frumusețea şi eleganța discursului.

În ceea ce priveşte contextul teatral de peste ocean, la momentul apariției lui **Tennessee Williams** pe scena americană, adică în perioada postbelică, se observă regresul evident al genului dramatic, pe fondul proliferării formelor aşa-numitului *mass entertainment*; acesta este momentul (descris într-un capitol din cartea lui Alvin Toffler, *Al Treilea Val* [13]), care marchează trecerea de la societatea industrială la cea post-industrială, „de consum". Preferința vădită a publicului şi directorilor de teatre pentru unele genuri „uşoare" ca: *music-hall*-ul, teatrul de revistă sau cabaretul, precum şi progresul accelerat al duşmanului de moarte al teatrului, cinematograful, au creat un fel de „vid" în zona teatrului serios (ca artă rpofundă, adevărată), care nu face compromisuri superficialității comerciale sau *kitsch*-ului. În acest context, Williams, ca artist exigent, elitist şi profund, a avut dificultăți serioase în a se impune; dar, atunci când acest lucru s-a întâmplat, creația sa a constituit o adevărată „revelație" în America, devenind, totodată, cea mai reprezentativă imagine a teatrului american modern, peste hotare (mai ales în Franța şi Marea Britanie).

În continuare, ne vom opri puțin asupra câtorva **aspecte biografice revelatoare** care se reflectă vizibil în operele celor trei autori dramatici analizați, determinând, în cazul fiecăruia dintre ei, o anumită viziune specifică asupra lumii, vieții sau artei.

Jean COCTEAU, denumit cu afecțiune de francezi «copilul teribil» al teatrului şi cinema-ului modern din perioada inter- şi postbelică, a fost un talent artistic complex, ale cărui multiple fațete s-au reflectat în dramaturgie, poezie, proză, cinema, pictură şi arta spectacolului. Într-adevăr, încă din copilărie, Cocteau pare a-şi anticipa vocația scenică, fiind fascinat şi nelipsit de la tot ceea ce înseamnă reprezentație, spectacol, fie că e vorba de teatru, cabaret, circ, operă sau balet.

Un eveniment nefericit, care-i va marca crucial viziunea despre lume şi viață, este sinuciderea tatălui său – atunci când copilul avea doar nouă ani – ceea ce va da naştere, în cazul său, unei traume profunde, care ar explica, în opinia psihanaliştilor, preferințele homosexuale ale adultului de mai târziu.

Adolescentul Cocteau manifestă prea puțin interes pentru învățătură, preferând să frecventeze asiduu spectacolele de *music-hall*, mai degrabă decât cursurile şcolare. Imediat după eşecul său la examenul de bacalaureat, tânărul se înscrie firesc şi fără efort pe traiectoria tendințelor poetice la modă (suprarealismul, dadaismul) şi, datorită talentului său uimitor, se face rapid integrat cercurilor mondene şi literare (în special, avangardiste) ale timpului.

Întâlnirea cu directorul *Baletului Rus* din Paris, celebrul Serge de Diaghilev, este pentru Cocteau momentul revelației: de-a lungul întregii sale vieți şi cariere, el se va strădui să aplice cu religiozitate îndemnul primit de la marele coregraf şi om de scenă: „Uimeşte-mă!” [1, p.30].

Într-adevăr, Cocteau nu va înceta niciodată să-şi uimească (şi, de cele mai multe ori, chiar să-şi scandalizeze) contemporanii. Mai întâi, în 1917, când montează, împreună cu muzicianul Erik Satie şi cu pictorul Pablo Picasso, un balet, intitulat *Parade* (*Paradă*), care deconcertează publicul prin insolitul său şi prin îndrăznelile de ordin scenic, ilustrând ,,spectacolul total”, construit prin conlucrarea sinergetică a mai multor arte (teatru, pictură, muzică, balet, mimă, modă etc.).

Doi ani mai târziu, Cocteau şochează din nou, de astă dată, moarala publică, prin legătura sa „scandaloasă” cu adolescentul-poet Raymond Radiguet, în persoana căruia Cocteau îşi va afla „sufletul său geamăn”, nonconformist şi rebel ca şi el, gata

să-şi asume toate riscurile experienţelor de avangardă pe care le vor traversa împreună. Episodul Radiguet, terminat tragic cu moartea fulgerătoare a acestuia din urmă (prevestită, după cum pretinde Cocteau, în cursul unei şedinţe de spiritism), va cunoaşte, aşa cum am mai spus, o foarte inspirată transpunere literară în piesa *Orfeu*. Trecerea în nefiinţă a protejatului său, consideartă de Cocteau ca ,,o moarte anunţată", îl va dezorienta atât de tare pe scriitor, încât îşi va pierde temporar echilibrul psihic şi îşi va căuta consolarea în ,,paradisuri artificiale", cum ar fi consumul de opiu sau religia catolică; nicăieri însă, nu va afla nici alinarea şi nici răspunsurile la care nădăjduise cu atâta disperare.

În ciuda multor asemenea căderi dramatice şi reveniri spectaculoase, inspiraţia scriitorului pare a fi stimulată de contactul cu ceea ce numeşte el „Misterul" existenţial. Ca şi pe Orfeu, eroul său preferat, uimirea şi nefericirea îl fac prolific pe Cocteau. Creaţia autorului, care este relativ inegală ca valoare şi de o extremă diversitate a inspiraţiilor şi formelor, debutează cu două piese de factură net suprarealistă, *Le Bœuf sur le toit* (*Boul pe acoperiş*, 1920), şi *Les Mariés de la Tour Eiffel* (*Mirii din Turnul Eiffel*, 1921), urmate de un volum de poezie în formă surpinzător de clasică, *Plein Chant* (*Cântec împlinit*, 1923) şi de două romane scrise în buna tradiţie franceză de analiză psihologică: *Thomas l'imposteur* (*Thomas impostorul*, 1923) şi *Le grand Écart* (*Marea abatere*, 1923).

Prima manifestare artistică a mitului lui Orfeu – atât de drag autorului – este piesa omonimă de mare succes, scrisă în 1926 şi montată în 1927. Din acelaşi an datează şi un volum de poezie de alură modernistă, intitulat *Opéra* (*Operă*), căruia îi succede, un an mai târziu, o adaptare modernă a *Antigonei* lui Sofocle, şi apoi, în 1929, romanul de factură relativ clasică, intitulat *Les Enfants terribles* (*Copiii teribili*). În decursul anilor '30, Cocteau continuă să compună febril pentru scena dramatică; dintre producţiile teatrale ale acestor ani, amintim succesul răsunător obţinut cu piesa de inspiraţie mitică *La Machine infernale* (*Maşina infernală*, 1934), care reia (cu accente comico-parodice) episodul lui Œdip din ciclul mitic al Atrizilor.

Cam în aceeaşi perioadă, Cocteau se lansează şi în jurnalism, dar el va deveni cu adevărat celebru în special datorită contribuției sale la cea mai nouă şi mai gustată artă: cinematografia. Să notăm doar, în 1932, filmul de factură fantastică *Le Sang d'un poète* (*Sângele unui poet*), peliculă de o inspirație profund personală, unde scriitorul reiterează, la modul simbolic, obsesia sa pentru Orfeu şi destinul poetului. Tot în anii '30, Cocteau îşi va întâlni cel de-al doilea ,,suflet geamăn" al său, în persoana actorului Jean Marais, cu care va începe o lungă şi fructuoasă colaborare, odată cu piesa *Les Parents terribles* (*Părinții teribili*, 1938), în care viitorul „monstru sacru" al marelui ecran deține rolul principal.

În timpul celui de-al Doilea Război Mondial, Cocteau se menține într-o atitudine ambiguă: fără a ajunge pe pozițiile colaborașionismului, el face totuşi câteva greşeli (gesturi de complezență față de ocupant), care-i vor fi violent reproşate mai târziu. În mod paradoxal, guvernul colaboraționist de la Vichy nu-l acceptă totuşi pe controversatul scriitor şi chiar interzice reprezentarea uneia dintre piesele sale, în 1943. Aceşti politicieni mărginiți şi cu moravuri conservatoare nu par a aprecia deloc nici înclinațiile homosexuale ale autorului, nici anticonformismul operelor sale. Cocteau, însă, îşi continuă neabătut traiectoria sa artistică de succes, fără a face concesii „bunului simț burghez" sau mofturilor de pension ale unei opinii publice ipocrite. Montează pentru marele ecran un nou film, *L'Éternel Retour* (*Eterna reîntoarcere*, 1944), care propune o versiune modernizată „à la Cocteau" a legendei medievale *Tristan şi Izolda*; scenariul şi dialogurile îi aparțin, regia fiind opera lui Jean Delannoy; rezultatul este, o dată în plus, o reuşită notorie pe tărâmul celei de-a şaptea arte, calificată mai târziu drept „cel mai bun film din perioada ocupației". Va urma o lungă serie de succese cinematografice, dintre care amintim: *La Belle et la Bête* (*Frumoasa şi Bestia*, 1945), *L'Aigle à deux têtes* (*Vulturul cu două capete*, 1947), transpunerile cinematografice ale pieselor *Les Parents terribles* (*Părinții teribili*, 1948), *Orphée* (*Orfeu*, 1950) şi *Le Testament d'Orphée* (*Testamentul lui Orfeu*, 1960). Ecranizarea lui Orfeu în 1950 a fost, aproape în întregime, opera lui Cocteau, care semnează atât scenariul cât şi regia; şi tot meritul său este şi distribuția,

foarte inspirată: Jean Marais (Orfeu), Maria Casarès (Euridice) şi François Périer (Heurtebise).

Toate aceste creații cinematografice, care refuză hotărât realismul şi privilegiază o tematică personală, tradusă în imagini poetice cu valoare simbolică, sunt realizări ce anunță în Franța aşa-numitul *Cinema de autor* şi vor fi salutate cu entuziasm de reprezentanții *Noului Val* (François Truffault şi alții).

În anii ’50, Cocteau devine un fel de personaj public, omniprezent în viața culturală franceză; va avea onoarea de a prezida *Festivalul de film de la Cannes* în 1953, iar în 1955, controversatului autor i se vor deschide chiar mult-râvnitele porți ale Academiei Franceze.

Cocteau a frecventat mulți artişti de renume, care au fost precursori ai modernității şi deschizători de drumuri în domeniile lor: Apollinaire şi Proust – în literatură; Stravinski, Honegger, Satie, Milhaud (autor şi el al unui *Orfeu*), Poulenc, Auric – în muzică; Picasso –în pictură; Diaghilev şi Nijinski – în arta coregrafică; Georges şi Ludmilla Pitoëff, în arta interpretării teatrale şi a montărilor scenice moderne.

Din cele văzute până aici, vom observa că traiectoria artistică a lui Cocteau a fost una destul de sinuoasă şi de imprevizibilă. Dacă debutul său literar s-a aflat sub semnul avangardei şi al raporturilor cu dadaiştii şi cu suprarealişii, „poezia” sa de mai târziu se aseamănă prin muzicalitate cu simbolismul, imitând uneori sincopele muzicii de jazz. Situat la intersecția tuturor acestor influențe, Cocteau evoluează către arta „specatcolului total”, pe care a ilustrat-o pe scenă, prin opere complexe, reunind într-un efort convergent mai multe arte: este cazul, de exemplu, al baletului *Paradă,* sau al piesei *Mirii din Turnul Eiffel* unde se întâlnesc şi se împletesc în mod fericit literatura, muzica, dansul, mima şi pictura.

Totuşi, Cocteau nu este un produs tipic al avangardei, rămânând, din punct de vedere al stilului său, un adept al clasicismului (în sensul cel mai larg al cuvântului); om de cultură, el se înscrie, prin exprimarea precisă şi elaborată, într-o tradiție literară îndelungată, pe care o continuă şi o actualizează. Deşi se lasă antrenat cu fervoare în

tumultul noilor invenții literare sau artistice, el nu rămâne prea multă vreme în zona vreunui curent sau a vreunei orientări la modă, urmându-şi steaua originalei sale inspirații. Încă din 1923, el considera, la fel ca şi prietenul său Raymond Radiguet, că: „a te afla în avangardă înseamnă a nega toate avangardele” [5, p.25]; ideea este reluată şi de următoarea frază paradoxală, notată programatic – pentru uzul său, ori al altora – în scrierea autobiografică *Jurnalul unui necunoscut*: „Fereşte-te de conservatorii vechilor anarhii!” [5, p.45]. Excentric, creativ, monden şi spiritual, lăsând uneori impresia (falsă) a unei lipse de profunzime, jonglând cu toate formulele moderniste ale artei şi, uneori, prefigurând chiar elemente ale postmodernismului, (pe care le vom detalia în încheiere – Cocteau a excelat mai ales în interpretatrea modernă a subiectelor mitice (Orfeu, Antigona, Œdip) şi va rămâne în istoria literaturii, ca un „clasic al modernității”.

Din acelaşi filon, al marilor clasici interbelici ai scenei franceze, face parte şi **Jean ANOUILH.** Bordelez de origine modestă, el descoperă teatrul încă din copilăie, la cazinoul din Arcachon. Spre deosebire de Cocteau, deşi îşi simte de la început vocația, Anouilh se va supune dorinței părinților săi, urmându-şi cu conştiinciozitate formația inetelectuală: Bacalaureat de tip „Filosofie” şi Facultatea de Drept la Universitatea din Paris. Nu va profesa însă, niciodată, în domeniul pregătirii sale universitare. Preferă să lucreze mai apoi într-o agenție de publicitate, unde face cunoştință cu poetul Jacques Prévert.

Dar singura sa mare iubire şi aspirație rămâne scena. În 1928, devine secretarul marelui om de teatru Louis Jouvet; este paradoxal faptul că, deşi se află în permanent conflict cu marele actor şi regizor, întâlnirea este benefică pentru cariera viitorului dramaturg. Prin el, Anouilh are şansa de a descoperi creația lui Jean Giraudoux, atunci când Jouvet montează şi joacă piesa acestuia *Siegfried ou le Limousin* (*Siegfried sau omul din Limoges*), creație care îl entuziasmează în mod deosebit pe tânărul aspirant-dramaturg, făcâdu-l să descopere resursele poetice ale teatrului. Acesta este momentul în care el se va decide să scrie pentru scena dramatică.

Chiar de la prima sa piesă, *L'Hermine* (*Hermina,* 1932), ambițiosul Anouilh speră să trăiască din scrisul său şi, în spiritul aceluiaşi idealism, un pic naiv, pretinde că a găsit iubirea vieții sale, fondând un menaj plin de speranțe şi fără nici o bază materială cu o tânără actriță pariziană, cvasi-necunoscută pe atunci, ca şi personajul Euridice, pe care avea să-l interpreteze cu succes mai târziu. Situația materială a cuplului e precară, necazurile se țin lanț, până când, în 1935, un oarecare studiou de la Hollywood îi cumpără lui Anouilh drepturile pentru o piesă – care nu avea să fie niciodată ecranizată – dar pentru care el este plătit regal şi în avans ; începând din acest moment, autorul va fi eliberat de orice fel de griji materiale până la sfârşitul vieții sale şi va putea să scrie din pură plăcere.

Anul 1927 este decisiv pentru cariera tânărului Anouilh: face cunoştință cu Georges Pitoëff şi cu André Barsacq, doi regizori de marcă ai scenei franceze, care-l vor transforma pe scriitorul de birou într-un om de platou, în toate sensurile posibile. De acum încolo, Anouilh va creşte la şcoala lor, învățând să acorde atenție dimensiunii scenice a textelor (indicații scenice, conținând notații precise asupra mişcării şi gesticii actorilor, decorurilor, luminilor, sunetului, jocului actoricesc, costumelor, machiajului etc.). Succesul nu va întârzia, odată cu cele două drame care-l vor aduce în atenția marelui public: *Le Voyageur sans bagage* (*Călătorul fără bagaj*, 1937) şi *La Sauvage* (*Sălbatica*, 1938). Cu peste 500 de reprezentații fiecare, piesele care urmează: *Antigone* (1944), *L'Alouette* (*Ciocârlia*, 1953) şi *Becket ou l'Honneur des Dieux* (*Becket sau onoarea zeilor*, 1959) vor constitui adevărate triumfuri. Astăzi, când deja alte generații de autori au intrat în grațiile publicului, Anouilh rămâne interesant mai ales pentru piesele sale de inspirație mitologică, dintre care *Eurydice* (1943) poate fi considerată ca o veritabilă bjuterie a genului.

Anouilh şi-a clasificat şi regrupat creația dramatică în câteva categorii pe care el însuşi le-a ,,botezat" cu mult umor.

În prima categorie, cea a ,,pieselor roze", cum ar fi : *Le Bal des voleurs* (*Balul hoților*, 1938) sau *Le Rendez-vous de Senlis* (*Întâlnirea de la Senlis*, 1941) – el

include creații de tonalitate veselă, destinate să destindă publicul, dar care nu sunt totuşi lipsite de o tentă de ironie amară.

În cea de-a doua categorie, cea a ,,pieselor negre", ca: *Eurydice*, 1941, *Antigone*, 1943, *Roméo et Jeannette*, 1945, sunt incluse piesele de inspirație mitologică sau renascentistă, creații deja impregnate de pesimismul incipient, dar crescând, al autorului.

,,Piesele strălucitoare" sunt creații uşoare, în stilul melodramei, unde găsim un amestec insolit de comic şi tragic, aşa cum este *L'Invitation au château* (*Invitație la castel*, 1945).

,,Piesele noi" – ca de exemplu, *La Répétition ou l'Amour puni* (*Repetiția sau iubirea pedepsită*, 1945) – marchează evoluția lui Anouilh spre pesimismul său „negru", binecunoscut şi spre misoginismul care-l va afecta din plin la bătrânețe; totuşi, aceste creații fac dovada, în plan artistic, a unei supleți extraordinare a inspirației artistice şi a invenției dramatice: aici se amestecă subtilitățile *marivaudajului*, cu fantezia bufă din comedia italiană, cu intrigile de roman polițist şi cu finalul de melodramă.

O altă categorie sunt aşa-numitele ,,piese scrâşnitoare" – cum ar fi : *La Valse des Toréadors* (*Valsul toreadorilor*, 1955), *Ornifle* (1956), *Pauvre Bitos* (*Sărmanul Bitos*, 1956), *L'Hurluberlu* (1956) – care sunt rezultatul dezgstului şi disperării sale neputincioase în fața exceselor ,,epurării" (după Eliberare, mai mulți scriitori, acuzați de colaboraționism, sunt executați, printre ei aflându-se şi prietenul său, Robert Brasillach, pe care încercase zadarnic să-l salveze).

Dramele din categoria ,,pieselor costumate" – ca: *L'Alouette* (*Ciocârlia*, 1953) sau *Becket*, (1959) – sunt creații liber inspirate din episoade istorice, ilustrate cu sensibilitate şi umanism de Anouilh.

În sfârşit, ultima categorie o constituie ,,piesele cu tentă autobiografică" – cum ar fi: *Cher Antoine* (*Dragă Antoine*, 1969), *Les Poissons rouges* (*Peştii roşii*, 1969), *Ne réveillez pas Madame* (*Nu o treziți pe Doamna*, 1970) – drame care aduc în prim-plan neplăcerile căsniciei, inspirate din experiența personală a autorului, în contextul

unui dublu eşec conjugal şi al numeroaselor legături amoroase ratate. Stă mărturie a acestei ultime atitudini dezabuzate o scrisoare a lui Anouilh către un prieten, în care dramaturgul face, pe la vârsta de 45 de ani, următoarea remarcă: „Iubirea este pâinea săracilor. (...) Există lucruri de o mie de ori mai importante pe lume decât această neaşteptată dezordine. Este ca şi cum ai da pe gât o sticlă de băutură într-o seară, ca să faci pe grozavul: plăteşti două ore de exaltare printr-o lungă noapte de migrene şi vomă. E prea scump. (...) Şi totuşi, e mult mai dificil să trăieşti altfel, permite-mi să-ți spun, decât să plictiseşti pe toată lumea bătându-te cu pumnul în piept despre suferințele tale” [14, p.6]. Pesimismul profund la care autorul ajunge spre sfârşitul vieții, în legătură cu iubirea şi cu relațiile inter-sexe, îl va conduce la o atitudine antifeministă destul de manifestă, aşa cum apare ea în ultimele piese ale sale, montate la *Théâtre de l’Atelier*, între 1970 şi 1978.

Departe de a deconcerta publicul prin invenții şi inovații tehnice deosebite, Anouilh – admirator al lui Molière şi al lui Marivaux – rămâne ataşat, în mare măsură, tradiției clasice şi convențiilor dramatice ale teatrului psihologic.

Numindu-se pe sine, cu autoironie malițioasă, un „bătrân bulevardier”, el se lasă uneori antrenat de strategiile uşoare, gustate de public, ale vodevilului sau ale melodramei. Chiar dacă opera lui „nu a constituit un „caz” pentru exegeză”, după cum apreciază Maria Vodă-Căpuşan [2, p.60], chiar dacă această creație este uşor accesibilă, atât prin formele sale cât şi prin limbaj, ea nu este, totuşi, mai puțin valoroasă prin conținutul său, care este de o înaltă ținută morală. „Piesele sale încearcă – într-o Franță traumatizată, mai întâi, de umilința ocupației şi a colaboraționismului, iar mai apoi, de rănile războiului şi, în cele din urmă, de ororile *epurării* postbelice – să ofere, dacă nu un model de urmat, cel puțin, exemplul unor comportamente umane demne de admirație” [14, p.6].

Anouilh aduce în prim-plan problemele esențiale ale condiției umane, de unde şi gustul său pentru mituri, care au valoare generală şi simbolică (Euridice, Antigona, Medeea). Pe lângă toate acestea, însă, nu trebuie să neglijăm nici aspectul modernist al creației dramaturgului, care se manifestă în maniera sa de actualizare a miturilor,

prin tehnicile anacronismului şi anatopismului (despre care vom vorbi mai pe larg în subcapitolul următor), aducând fabula arhaică mai aproape de realitatea familiară contemporanilor săi. Tehnica discursivă a lui Anouilh este complexă: dacă, de cele mai multe ori, tonalitatea patetică domină, putem totuşi observa că, de fapt, autorul stăpâneşte la fel de bine toate registrele, trecând cu abilitate de la cea mai delicată poezie la ironia muşcătoare, sau de la banalitatea cea mai comică la tragicul cel mai profund.

În cazul celui de-al treilea dramaturg la care ne referim în această lucrare, **Tennessee WILLIAMS**, vom începe analiza influenţelor şi experienţelor reflectate în opera sa de la acel climat psiho-geografic special şi aparte, al cărei produs este scriitorul: Sudul american (pe care Virgil Stanciu îl numeşte cu umor şi afecţiune *„Cealaltă provincie a unchiului Sam”* [15, p.5].

Williams a reuşit să oglindească fidel, deşi dintr-un punct de vedere foarte personal, spiritualitatea caracteristică zonei meridionale a Statelor Unite, şi anume: „patosul, durerea, frumuseţea şi violenţa lumii de dincolo de linia Mason-Dixon, realităţile dramatice ale vieţii sudiste, cu numeroasele ei surse de conflict ascunse din viaţa socială, din care adeseori izbucnesc confruntări violente, cu ciocnirile de voinţă, interese sau principii, cu acea culoare frapantă şi exotică a unui mediu aparte” [15, p.177]; toate acestea se reflectă din plin în opera lui Williams, ca şi în proza lui William Faulkner, ca şi în teatrul lui Edward Albee ori în acela al lui Eugene O’Neill.

La momentul când Williams începe să scrie, Sudul american mai este încă o zonă traumatizată, apăsată de multe frustrări, a căror cauză principală este deziluzia profundă rezultată din confruntarea realităţii prezente cu imaginea unui trecut văzut ca mitic, paradisiac, demult apus.

Psihoza sudistă, pe fondul căreia se situează creaţia lui Williams, a fost generată de contrastul dintre imaginea paseistă, idealizantă, a unui Sud aristocratic, liniştit şi patriarhal şi ceea ce a urmat imediat după prăbuşirea acestei lumi: industrializarea sălbatică, dictată de spiritul practic, întreprinzător, pe fondul

umilințelor, distrugerilor şi sărăciei lucii, care au fost consecințele înfrângerii Confederației în Războiul de Secesiune.

Deşi această etapă istorică era demult depăşită, „sudiştii” au rămas depozitari, în adâncul conştiinței lor, ai unei mentalități anacronice, agrare şi sclavagiste, ținând de o lume revolută. Bigot şi ipocrit, repliat în el însuşi, încarcerat în morala puritană desuetă, apăsat de sentimentul înfrângerii şi încă suferind de rănile incomplet cicatrizate ale ruinei civilizației sale, Sudul american mocnea de o fierbere subterană, gata să izbucnească într-o violență sălbatică, amplificată şi de fierbințeala (geografică) a climatului.

Contemplația nostalgică, sterilă şi inutilă a trecutului, dublată de dezamăgirile prezentului, mercantil şi „imoral”, impus de Nordul american, formau o atmosferă apăsătoare, aproape irespirabilă, în care Williams a trăit şi unde şi-a situat cadrul pieselor sale.

Thomas Lanier Williams, devenit celebru sub pseudonimul Tennessee Williams, se face cunoscut publicului abia în deceniul al patrulea al secolului XX şi cunoaşte gloria în deceniile al cincelea şi al şaselea, când dramaturgia lui vine să se afirme pe un fond de regres puternic şi de criză evidentă a creației teatrale americane. Virgil Stanciu explică acest fenomen de penurie dramatică prin „consumul mare de talente cerut de producția cinematografică şi de televiziune şi, implicit, prin absorbirea publicului potențial de aceste forme de ,,mass entertainment”, ca şi prin costul foarte ridicat al montărilor [teatrale] pe Broadway” [15, p.178]; dacă mai adăugăm la acestea şi „gustul americanului mijlociu pentru senzațional şi mirific, pe care le găseşte în aşa-numitele ,,live shows”, ca şi comercializarea de masă a culturii americane” [15, p.178], vom afla de ce momentul în care Williams creează este prea puțin propice teatrului autentic.

Scriitorul american, mare admirator al lui Federico Garcia Lorca şi al lui D. H. Lawrence, s-a format ca dramaturg sub impactul teatrului european, în special al celui expresionist, fără a putea totuşi nega unele influențe ale filonului realist şi naturalist. Aceste tendințe, contradictorii în principiu, coexistă permanent în opera sa, formând

marca proprie a dramaturgului. În însemnările sale, ocazionate de montarea pe Broadway a piesei *The Glass Menagerie (Menajeria de sticlă,* 1945), Williams îşi exprimă clar preferința pentru ceea ce numeşte el *teatrul plastic de natură expresionistă*: „Expresionismul şi alte tehnici neconvenționale în dramaturgie au un singur scop valid: o mai strânsă apropiere de adevăr” [15, p.180] Dramaturgul respinge reflectarea fotografică a realității şi pledează pentru folosirea imaginației poetice în scopul „transformării realului în alte forme decât cele care sunt aparent prezente” [15, p.181].

În egală măsură, trebuie să notăm şi faptul că scriitorul american a fost un fervent discipol al lui Sigmund Freud. Complexele rezultate din refularea dorințelor, traumatismul psihic infantil generator de suferințe morale şi fizice, obsesia angoasei cauzată de stressul cotidian, insatisfacțiile şi eşecurile sentimentale şi, mai ales sexuale şi, în sfârşit, imposibilitatea omului modern de a-şi găsi echilibrul sufletesc în societatea contemporană, toate acestea sunt idei freudiene, devenite *leit-motive* ale creațiilor dramatice williamsiene.

Născut la Columbus, Mississippi, crescut şi educat în mediul sudist, mai ales la St. Louis, dramaturgul a resimțit încă din adolescență efectul apăsător al acestei atmosfere tensionate şi neprietenoase : „La vârsta de doar paisprezece ani am descoperit scrisul ca pe o evadare din lumea realității, în care mă simțeam extrem de prost” – mărturiseşte el în prefața la *Sweet Bird of Youth* (*Dulcea Pasăre a Tinereții*, 1958) [15, p.183]. Din motive materiale, Williams se vede nevoit să-şi întrerupă studiile superioare la Universitatea din Missouri, şi – ca mulți alți scriitori americani – practică o serie de meserii fără nici o legătură cu literatura, înainte de a reuşi, până la urmă, să-şi încheie formația academică, la Universitatea din Iowa. Ca şi Orfeul său, călătoreşte mult (în special prin Statele Unite şi Mexic), gustând plăcerile dar şi neplăcerile vieții itinerante.

Primul său succes este câştigarea, în 1933, a unui premiu acordat de Asociația „Group Theater”, pentru patru piese într-un act, regrupate sub titlul *American Blues*, care constituiau un tablou sensibil al realităților crizei economice. În 1940, fundația

Rockefeller îi acordă o bursă, şi tot atunci va fi jucată, la Chicago, şi prima variantă a piesei *Orfeu*, intitulată inițial *Battle of Angels* (*Bătălia îngerilor*, 1940), fără a obține, însă, un succes răsunător.

Montarea pe Broadway a dramei *The Glass Menagerie* (*Menajeria de sticlă*), în 1945, va însemna recunoaşterea oficială a talentului acestui autor, iar primirea entuziastă a peisei *A Streetcar Named Desire* (*Un tramwai numit dorință*), în 1947, îl propulsează pe dramaturg pe avanscena teatrului american; aceste două drame au fost, de altfel, răsplătite cu Premiul Pullitzer, în 1948.

Seria succeselor marcante va fi continuată cu piesele: *Summer and Smoke* (*Vară şi fum*, 1949), *The Rose Tattoo* (*Trandafirul tatuat*, 1951), *Camino Real* (1953), *Cat on a Hot Tin Roof* (*Pisica pe acoperişul de tablă încinsă*, 1955), *Sweet Bird of Youth*, (*Dulcea pasăre a tinereții*, 1958), culminând cu *Orpheus Descending* (*Orfeu în infern*), varianta revizuită a primei sale drame, *Battle of Angels* (*Bătălia îngerilor*); Orfeul său neconvențional îi va aduce o notorietate mondială, în anul 1957, ținând „capul de afiş", pe scenele din New York, Paris şi Londra. Dintre piesele (destul de numeroase) scrise după 1960, doar *Night of the Iguana* (*Noaptea iguanei*, 1961) a mai cunoscut un succes comparabil cu cel al textelor de început.

Ca şi cei doi autori francezi discutați, Tennessee Williams nu a scăpat nici el de **zodia cinema-ului**, devenind, cu timpul, cel mai ecranizat dramaturg american.

Piesa *Orpheus Descending*, jucată pe Broadway în 1957, a fost reluată şi montată pentru marele ecran, de două ori. Prima variantă, cea din 1960, intitulată *The Fugitive Kind* şi regizată de celebrul Sydney Lumet beneficiază de o distribuție internațională de zile mari, din care ajunge să-i amintim doar pe Marlon Brando, Anna Magnani şi Joanne Woodward. Deşi pornind cu toate premisele favorabile, această peliculă n-a întrunit aprecieri prea exaltate din partea criticii de cinema (care a susținut că marele Sydney Lumet n-a înțeles în profunzime nici personajele, nici lumea lui Williams); cu toate acestea, ea a fost bine primită de public. Cea de-a doua ecranizare, datând din 1990, montată la şaptesprezece ani după moartea autorului, a folosit scenariul lui Williams şi a fost mult mai elogiativ apreciată ; această variantă

cinematografică se numeşte *Orpheus descending*, regia îi aparține lui Peter Hall (care se transpune perfect în atmosfera sudistă), iar din distribuție fac parte Vanessa Redgrave şi Kevin Anderson.

Ca şi piesa *Orfeu în infern*, majoritatea capodoperelor williamsiene au fost preluate şi ecranizate la Hollywood, cu distribuții prestigioase, din care nu au lipsit stele de primă mărime ca: Richard Burton, Elizabeth Taylor, Vivian Leigh, Marlon Brando, Paul Newman, Orson Welles, Ava Gardner, Joanne Woodward, Deborah Kerr, Lawrnce Harvey, Anna Magnani, Vanessa Redgrave, Alec Baldwin etc., reuşita de box-office a acestor filme făcând din Tennessee Williams principalul „produs de export" al culturii americane postbelice.

Necesitatea de a scrie a apărut (aşa cum mărturiseşte Williams) din dorința lui imperioasă de evaziune dintr-o lume crudă şi meschină; tot astfel, şi personajele sale sunt mânate deseori de acelaşi impuls, de aceeaşi nevoie iminentă de a fugi de realitate, ele refugiindu-se în vagabondaj, artă, iluzie, vis, iubire, sex, şi, cel mai adesea, în toate acestea la un loc. „Cauza acestor repetate evadări, şi desigur, şi sursa accentelor tragice (...), este ideea, mereu reluată în piesele lui Williams, că societatea rămâne, de-a pururea, nemiloasă şi inexpugnabilă pentru cel care nu este echipat cu tăria de caracter, lipsa de scrupule şi răceala calculată a omului de succes" – explică Virgil Stanciu [15, p.185]. „Omul de succes" este, într-adevăr, prototipul ideal în societatea contemporană lui Williams, promovat printr-un „mit" nou, anume acela al *self-made man*-ului. El este cel care domină în societatea industrială, adică în perioada când se manifestă modernismul în literatură; *self-made man* este un model de viață activă, voluntară şi competitivă, dar care (după părerea multor scriitori, sociologi, filosofi sau cercetători ai mentalităților, ca: Alvin Toffler, Jean-François Lyotard, Michel Foucault sau Jacques Derrida) l-a îndepărtat pe omul modern de valorile spirituale, făcându-l să devină *addicted* (adică „patologic dependent") de obținerea unei cantități crescânde de valori materiale.

În această lume a „cursei pentru îmbogățire" – în care domină omul-robot, simplă rotiță într-un angrenaj bazat pe muncă şi disciplină – încercările disperate ale

„sălbaticilor” sau „inadaptaților” lui Williams de a se agăța de ceva, fie şi efemer (iubirea, de exemplu), nu fac decât să cauzeze în sufletele lor o criză şi mai profundă. Aceasta este cu atât mai intensă şi mai devastatoare, cu cât comunicarea lor cu lumea exterioară este mai slabă sau, până la urmă, cvasi-inexistentă; rezultatul este un puternic sentiment al alienării şi al singurătății fără speranță, despre care (după cum am văzut într-un subcapitol anterior) Val-Orfeu îi vorbise visătoarei Lady-Euridice.

Acest sentiment, suficient de acut în sine, este şi mai accentuat în contextul particular al societății sudiste, claustrată şi închistată în ea însăşi, purtătoare a unor tare vechi şi invincibile. Pe lângă amestecul de ,,mândrie şi prejudecată” despre care am mai vorbit, acest mediu viciat este minat şi de un sentiment, nemanifest, dar puternic încrustat în subconştientul colectiv şi anume, acela al culpabilității, ca rezultat al reproşurilor violente aduse de către nordişti, privind practica sclaviei. Cu siguranță că acest sentiment de culpabilitate este, în mare măsură, îndreptățit, căci exploatarea negrilor a fost şi a rămas un aspect ruşinos al istoriei americane.

Totuşi, nu putem să nu remarcăm ipocrizia „nordiştilor” în această problemă. Dacă negrii erau exploatați în Sud, se cuvine de asemenea să menționăm că – aşa cum rezultă din multe opere literare – aceştia erau totuşi, în marea majoritate a cazurilor, bine îngrijiți, bine hrăniți, şi bine îmbrăcați ; uneori – în situațiile cele mai fericite – ei erau considerați chiar adevărați membri ai familiei. Pe de altă parte, în Nord, unde se propăvăduia libertatea, nu doar negrii, ci şi albii săraci aveau să fie, după Războiul de Secesiune, tratați extrem de inuman şi exploatați la sânge de marii industriaşi, avizi de bani şi de ascensiune socială rapidă. Deşi nu se mai numeau sclavi, aceşti nefericiți, indiferent de rasă, erau cel puțin tot atât de crunt asupriți ca şi negrii de pe plantații. Multe opere literare reflectă acest aspect, printre care şi romanul *Voyage au bout de la nuit* (*Călătorie la capătul nopții*) al francezului Louis-Ferdinand Céline, în care autorul descrie, într-un capitol, tratamentul crud şi inuman aplicat la Detroit, muncitorilor din Uzinele Ford, cam în aceeaşi perioadă. Aşadar, o formă de sclavie fusese înlocuită cu o alta.

Culpabilitatea despre care s-a menționat ar fi trebuit să meargă, mai degrabă, într-o altă direcție, şi acest lucru este subliniat în piesa *Orfeu în infern* a lui Williams. Mulți sudişti au păstrat, în străfundurile conştiinței lor, o atitudine nu doar fundamental rasistă, ci şi profund xenofobă. Ura nemotivată față de străini, față de *orice fel de străini*, apăruți în comunitate, este tot atât de condamnabilă ca şi mentalitatea rasistă. Episodul evocat printr-un *flash-back*, din care aflăm cum a murit tatăl sărmanei Lady, este edificator în acest sens. Italianul, ,,macaronarul", cum îl porecliseră disprețuitor membrii „onorabili" ai comunității, venise în districtul Two River cu haina de pe el şi însoțit de o maimuță, cu care dădea specatcole asemănătoare celor de circ sau de bâlci. Nu era, după părerea lor, decât un... nenorocit de ,,venetic", ce mai!... un străin sărăntoc atras de mirajul american.

Cu timpul, însă, omul muncise din greu, ajunsese să ,,prindă un pic de cheag" şi îşi deschisese o grădină de vară în stil italian, unde concetățenii săi se răcoreau sub bolți umbrite de viță de vie, iar îndrăgostiții preferau să stea seara în chioşcuri romantic luminate de felinare şi ascunse de ochii curioşilor.

Totul mersese bine pentru ,,afurisitul de macaronar", (în ciuda invidiei autohtonilor mai puțin întreprinzători), până când, într-o zi, el făcuse o mare greşală, de neiertat, aceea de a da de băut negrilor, în restaurantul său. Scandalizați de această flagrantă încălcare a moralei comunitare, şi neputând trece cu vederea o asemenea intolerabilă ofensă, o mână de ,,oameni cumsecade", în frunte cu Jabe Torrance, îl „rezolvaseră" pur şi simplu pe străin, dându-i foc, împreună cu toată averea şi grădina lui. Apoi, Jabe Torrance o ,,cumpărase" – din milă creştinească, desigur – pe fiica macaronarului, care nu mai avea din ce să trăiască, luând-o de nevastă. Gestul fusese nobil, mai ales că, doar cu puțin înainte, romantica şi naiva copilă fusese sedusă şi abandonată de către David Cutrere, fratele excentricei Carol şi fiul celei mai bogate familii „aristocratice" din localitate.

Nici față de Val Xavier nu manifestă mai multă toleranță ,,bunii creştini" comunitari, căci şi el e tot...un venetic, un străin, pripăşit din milă pe la casa aceluiaşi Torrance. Şi tot linşajul, această practică abominabilă, specifică Ku-Klux-Klan-ului,

va pune capăt şi nefericitei lui existenţe. Desigur, Williams nu menţionează nicăieri sintagma ,,Ku-Klux-Klan", dar obiceiurile unora dintre bărbaţii comunitari îi recomandă de la sine ca foşti sau actuali membri ai unei asemenea organizaţii secrete şi diabolice. Iadul lui Williams nu e deloc mai puţin înspăimântător decât tărâmul subpământean al temutului Hades, din mitologia greacă.

Tennessee Williams a cunoscut foarte bine această realitate, cu aspectele ei negative pe care le-am observat în piesă (rasism, xenofobie, cruzime, ipocrizie, bigotism), dar şi cu puţinele ei elemente pozitive (respectul familiei şi curtoazia faţă de femei). Deşi îşi urăşte sincer „co-regionalii", dramaturgul a înţeles ca nimeni altul sufletul sudist în esenţa lui, care este fundamental tragică; de aceea, piesa *Orfeu în infern* e o tragedie adevărată, serioasă şi gravă, ca la vechii greci.

Sursele tragicului în creaţia lui Williams sunt atât de natură exterioară (societatea filistină şi nemiloasă), cât şi interioară (incapacitatea psihică a protagoniştilor de a se adapta în mediul meschin şi agorafobic al provinciei sudiste).

Aşa cum observă Virgil Stanciu, eroii williamsieni pozitivi (ca şi mulţi dintre cei negativi, de altfel) „sunt deseori infirmi, purtători ai unor răni mai vechi, fizice sau psihice" [15, p.186], ori, pur şi simplu, oameni obsedaţi de un trecut pe care nu şi l-au ales întotdeauna, dar de ale cărui consecinţe prezente nu mai pot scăpa. Jabe Torrance e măcinat de cancer, dar, poate, şi de sentimentul culpabilităţii pentru uciderea ,,macaronarului", despre care soţia sa nu ştie. Şi Val Xavier se simte oarecum ,,pătat" de trecutul său, trăit tot timpul la întâmplare, dintr-un *honky tonk* într-altul, din braţele unei femei, într-ale alteia... Lady are şi ea „trauma" ei, pentru că ştie, măcar în subconştient, că s-a lăsat ,,cumpărată" de Jabe, cu toate că, în realitate, n-ar fi avut altă alternativă.

Cu excepţia lui Val, care se manifestă absolut natural şi fără complexe, cam toate personajele caută să-şi ascundă infirmităţile şi turpitudinile, ca şi păcatele trecutului, sub masca ipocriziei. Toată lumea joacă acelaşi joc. Inautenticitatea e în floare, iar disimularea e la ordinea zilei. Exprimându-ne în termenii lui Jean Starobinski, am putea vorbi aici de o „universală facticitate" [17, p.53], adică de o

falsitate generalizată, de o simulare permanentă a ingenuității, la nivel de societate ; prefăcătoria tuturor e aici un *modus vivendi*. Aşadar, cum în mica comunitate provincială, *toți* ştiu, de fapt, *totul*, unii despre alții, bârfele, şoptite pe colțuri, sunt ocupația principală a localnicilor. Asta atunci când nu au o distracție mai bună, cum ar fi, de exemplu, linşarea vreunui nefericit, care nu face parte din comunitate.

Numai protagoniştii, Eroii, sunt, la Williams, altfel decât ceilalți : constituind excepții de la regulă, ei sunt fie marginalizați, fie sacrificați. Val Xavier, Lady Torrance, Carol Cutrere, Vee Talbott sunt plămădiți dintr-un amestec paradoxal de senzualitate şi inocență, aspirând simultan spre două finalități *a priori* contradictorii: spre absolutul purității, dar şi spre relativul, extrem de uman, al instinctualității.

Fiecare dintre ei îşi doreşte altceva decât îi oferă societatea : Val speră, probabil, în adâncul sufletului, să ajungă într-o zi un cântăreț celebru, ca aceia ale căror semnături le poartă pe chitară, o persoană care să fie recunoscută de societate; Carol se vrea o reformatoare morală, încercând, prin atitudini şocante şi prin provocare permanentă, să schimbe fața aceleiaşi societăți, pe care o urăşte pentru ipocrizia şi ne-emanciparea ei; Lady îşi doreşte o împlinire frumoasă şi curată a iubirii, în sfârşit găsite, în mult-dorita maternitate; Vee Talbott ar dori să devină o artistă autentică, sinceră, care să-şi poată manifesta în pictură impulsurile naturale, fără a mai fi nevoită să poarte, mai tot timpul, masca disimulării.

Din păcate, pentru toți aceşti eroi, deşi, într-un fel, ei ar trebui să fraternizeze în nefericirea lor, fiecare dintre ei aspiră spre altceva şi nici un fel de solidaritate imediată nu se stabileşte între ei, nici măcar în scopul de a rezista mai bine în fața agresivității (psihice sau fizice) a societății pe care o detestă. Fiecare este ,,prizonier în propria sa piele", adică în singurătatea lui, după cum am văzut că îi explicase Val nefericitei Lady.

„Sinteza concepției lui Tennessee Williams despre o lume crudă şi răuvoitoare, în care un spirit sensibil nu-şi poate găsi locul" [15, p.189] îşi află cea mai potrivită modalitate de expresie în ceea ce dramaturgul numeşte *teatrul plastic*, un teatru ce urmăreşte să prezinte „sentimente şi emoții personale extrem de puternice, o viziune a

lumii aşa cum o vede autorul: abjectă, hidoasă, intrată în descompunere” [15, p.190]. Maniera de realizare artistică cea mai potrivită pentru acest *teatru plastic* este expresionismul, a cărui formulă este, conform lui Virgil Stanciu, următoarea: „un univers nedeterminat spațial sau temporal, în care personajele, eroi ai literaturii universale, au toate valoare de simbol şi apar sau dispar din scenă fără a fi luate în considerare legile probabilității” [15, p.190].

Totuşi, în ciuda aparențelor, piesele lui Tennessee Williams nu sunt plasate într-un univers complet întunecat, unde nu răzbate nici o rază de lumină; ele îşi au căldura lor, farmecul lor, căci scena e iluminată de tandrețea profund umană pe care o manifestă autorul pentru personajele sale. În majoritatea dramelor, el se aliază în mod direct cu cei ,,slabi”, striviți de angrenajul social, desfăşurând un entuziasm sincer în apărarea învinşilor, a marginalilor, a dezmoşteniților societății.

Spre deosebire de Cocteau – care ia mereu o distanță ironică față de eroii săi – pe Williams îl simțim tot timpul aproape de personajele sale, mai ales față de acelea considerate ca fiind ,,cauze pierdute”: Val, Lady, Vee, Carol (*Orfeu în infern*), Blanche Du Bois (*Un tramvai numit dorință*), Laura Wingfield (*Menajeria de sticlă*), Kilroy (*Camino Real*), Lawrence Shannon (*Noaptea iguanei*), Brick (*Pisica pe acoperişul de tablă încinsă*), sau Cash (*Dulcea pasăre a tinereții*).

Îl intuim pe dramaturg profund impresionat şi plin de milă, în special față de eroii masculini, care nu au puterea să lupte cu viața: deşi Val, Brick, Cash sau Shannon, sunt eroi ,,pasivi”, care nu-şi provoacă ei înşişi destinul, prin acte deliberate, ci doar îl suportă, autovictimizându-se, ei beneficiază, totuşi, tacit, de simpatia autorului. Niciodată Williams nu-i condamnă pe aceşti nefericiți pentru ,,slăbiciunea” lor, ci acuză societatea, pe care o cunoaşte foarte bine şi pe care o face responsabilă de toate aceste destine sfărâmate.

Despre *Orfeu în infern*, Virgil Stanciu face câteva remarci pertinente, din care putem conchide atât asupra umanismului lui Williams, cât şi asupra pericolului reprezentat de „asasinarea” libertății umane de către „maşina de nivelat” a societății : „o piesă care vorbeşte despre izolarea tragică a artistului în haosul societății, dar şi

despre modul în care convențiile sociale înfrâng libertatea individului şi, mai ales, despre chipul înfricoşător în care tot ceea ce este omenenesc poate fi corupt şi pervertit” [15, p.195].

O parte din critica literară (Signi L. Falk, John Gassner, Virgil Stanciu) a vorbit, în cazul lui Williams, şi despre o influență a *Gothic*-ului american, aceasta fiind, probabil, o reminiscență a lecturilor din Edgar Allan Poe sau din imitatorii acestuia. În opinia noastră, dramaturgul nu păstrează decât puține elemente din această estetică a *Gothic*-ului : prevestirile macabre (srtigătul Choctaw), o anumită tensiune latentă şi o tehnică a suspansului, şi, desigur, spectacolul crud, sadic, al violenței, prezentat pe alocuri într-o manieră cvasi-naturalistă. Aspectul din urmă ar putea fi interpretat ca o concesie pe care acest scriitor, de mare rafinament, este nevoit s-o facă gusturilor îndoielnice ale publicului american, uneori insuficient cultivat, avid de „senzațiile tari” pe care i le furnizează din plin celelalte arte şi – nu arareori – manifestând preferințe care merg către fenomenul *kitsch.*

În finalul acestui subcapitol, vom observa că experiențele personale ale celor trei autori analizați i-au condus pe toți spre **viziuni pesimiste**, atât asupra iubirii sau destinului artistului, în particular, cât şi asupra relațiilor inter-umane, în general. Doar că – se cere precizat – ei sunt pesimişti în grade şi moduri diferite, şi, desigur, din rațiuni diferite.

La **Cocteau**, avem de-a face cu un pesimism elegant, ironic şi detaşat, provenind, probabil, din înclinațiile sale homosexuale, care-l fac să nu creadă în iubirea heterosexuală; o altă cauză poate fi pierderea – nedreaptă şi nejustificată din punctul său de vedere – a ființelor dragi lui (tatăl, în copilărie, Radiguet, la vârsta adultă); o a treia rațiune ar fi conflictul său permanent cu lumea, în general şi cu cea artistică, în special, ruptura ne-elegantă cu Breton şi cu grupul suprarealist şi o oarecare marginalizare literară – depăşită, în cele din urmă – dar care l-a marcat, totuşi, profund.

În cazul pesimismului lui **Anouilh**, lucrurile par a fi destul de evidente: cauza principală provine din insatisfacțiile sale în plan sentimental (două căsnicii ratate,

numeroase legături nefericite). Anti-feminismul ultimilor ani e reversul exaltării idealiste de la început, din tinerețe, când iubirea îi părea panaceumul universal. Mai putem adăuga la acestea inadaptabilitatea sa în era postbelică, unde a fost martorul neputincios al exceselor *epurației,* când oameni de litere – unii dintre ei valoroşi – au fost marginalizați, expulzați sau chiar executați fără milă, din cauza convingerilor lor (de pildă, prietenul său, scriitorul Robert Brasillach, care a fost împuşcat, sub acuzația de „colaboraționism").

În sfârşit, pesimismul lui Tennessee **Williams** nu îşi găseşte justificarea – cum ne-am fi aşteptat – în vreo ,,traumă freudiană", detectabilă în copilăria sau adolescența sa, nici în evoluțiile sale de maturitate, când a devenit... „bogat şi celebru". Am putea însă lega acest pesimism de climatul social apăsător al Sudului american, asociat cu o anume fragilitate psihică a dramaturgului; rezultatul este un „sindrom de inadaptare" (asemănător cu acela al eroilor săi), ale cărui consecințe tragice au fost, către sfârşitul vieții sale, dependența de somnifere şi o „dezordine" interioară care l-a împins pe scriitor spre o moarte prematură.

2.3 Spațio-temporalitatea dramatică şi jocul anacronismelor şi al anatopismelor

După cum am arătat într-un subcapitol anterior, mitul lui Orfeu, aşa cum a ajuns el până la noi, a trecut de-a lungul timpului prin numeroase alotropii, reducându-se la doar câteva elemente simbolice esențiale, datorită cărora mai putem recunoaşte şi azi ,,nucleul mitic". În majoritatea pieselor moderne, aşa cum este şi cazul celor trei „Orfei" pe care-i analizăm, autorii dramatici recurg la anumite strategii, menite să ne apropie mitul arhaic, atât de îndepărtat de spiritualitatea contemporană şi de orizontul de aşteptare al spectatorului; iar cele mai eficiente şi mai curente dintre acestea sunt **anacronismul şi anatopismul.**

Funcția mitului, conform teoriilor lui Mircea Eliade (*Aspecte ale mitului,* 1963) este una esențialmenete regresivă, prin care se înfăptuieşte o „întoarcere la origini", ceea ce presupune că: „trăind miturile, ieşim din timpul profan, cronologic şi

pătrundem într-un timp calitativ diferit, un timp sacru, deopotrivă primordial şi recuperabil la infinit” [17, p.18]

Această structură a mitului, axată pe temporalitatea sacră, face extrem de dificilă transpunerea fabulelor arhaice în timpurile moderne, mai ales că teatrul înseamnă nu doar text, ci şi specatacol, iar în cadrul reprezentației scenice trebuie avut în vedere publicul, o prezență vie şi imediată, de la care se aşteaptă un *feed back* direct şi nemijlocit.

Prima mare dificultate a „aclimatizării” în teatrul modern a unui mit arhaic provine din caracterul însuşi al timpului sacru, care, în loc să fie o succesiune de secvențe desfăşurate cronologic, linear, devine ceva static, imuabil, adică, de fapt, un „ne-timp”, după cum explică Liviu Petrescu : „timpul sacru etalează particularități deosebite radical de cele ale timpului profan, în sensul că, de la o schemă lineară, cronologică (marcată de dinamica trecut-prezent-viitor), se trece la un model totalizant, la eternitate (sau „ne-timp”)” [18, p.47].

Cea de-a doua mare dificultate provine dintr-un aspect similar, observabil la nivelul unor structuri corelative cu cele temporale, şi anume, cele spațiale: „Spațiul sacru se distinge astfel prin trăsăturile sale de *cosmicitate*, prin organizarea sa în jurul unui *centru*, ceea ce îl opune spațiului profan, un spațiu detotalizat, prin excelență *haotic* [18, p.48].

Jocul anacronismelor şi al anatopismelor ne face să pendulăm permanent, pe de o parte, între „trecutul” mitic şi „prezentul” istoric, iar pe de alta, între un „aici” banal şi cotidian, şi un „acolo”, situat în centrul lumii, până când distanța care le separă temporal şi spațial se reduce în aşa măsură, încât se realizează o „telescopiere” a celor două planuri, atât de îndepărtate. Cu alte cuvinte, asistăm la o serie evenimențială care se petrece deopotrivă *hic et nunc* (acum şi aici) dar şi *illo tempore* şi *centrum mundi* [17, p.56].

Vom observa deci că spațio-temporalitatea dramatică, situată de cei trei autori într-un cadru contemporan al acțiunii, prin intermediul anacronismului şi anatopismului, se suprapune în acelaşi timp aşa-numitului *cronotop* mitic (termen

introdus de formalismul rus), care unifică dimensiunea spațială şi pe cea temporală într-o singură structură coerentă.

Totuşi, din nevoia de a detalia analiza noastră, vom studia separat (cel puțin, la început) rolul anacronismului în raport cu temporalitatea, şi, mai apoi, pe cel al anatopismului în relație cu spațialitatea dramatică, la cei trei autori de care ne ocupăm.

Vom începe, aşadar, cu **anacronismul şi temporalitatea dramatică.** Câteva observații de bază privind anacronismul şi rolul ce i se atribuie în teatrul modern sunt punctate pertinent de Maria Vodă-Căpuşan, în studiul său *Teatru şi mit* (1976). „Anacronismul – explică autoarea – departe de a fi o născocire a secolului al XX-lea, îşi revendică totuşi astăzi un statut aparte în literatura şi, mai ales, în teatrul contemporan, şi pe drept cuvânt, căci modernii îl cultivă deliberat (...), exploatând din plin caracterul său de paradox în termeni de timp, utilizând integral potențialul său de agresivitate" [2, p.150-151].

„Paradox în termeni de timp" înseamnă coexistența, în cadrul aceleiaşi piese, a unor elemente ținând de epoci foarte diferite, foarte îndepărtate în timp una de alta. În cazul traspunerilor mitologice moderne, anacronismul se realizează prin intersectarea – desigur, intenționată – a două planuri cronologice, *a priori* ireconciliabile: trecutul mitic (atemporalul, sau, mai bine spus, „intemporalul", în termeni proustieni) şi prezentul acțiunii (durata).

Marea „jonglerie" a teatrului modern se bazează tocmai pe întreținerea unei ambiguități permanente între aceste două planuri, o stratagemă deosebit de fecundă în plan artistic. „Acest timp mitic se revelează a fi, în acelaşi timp, reversibil şi ireversibil, diacronic şi sincronic, situat într-un trecut, dar repetabil, depăşind devenirea temporală prin însăşi esența sa, ce-l diferențiază de durata cotidiană", subliniază Maria Vodă-Căpuşan. [3, p.152]

Evident, toți cei trei autori la care ne referim, fac un recurs frecvent şi deliberat la procedeul anacronismului, în primul rând (aşa cum am arătat), pentru a reduce

distanța dintre public şi povestea arhaică, apropiindu-ne mitul, făcându-l mai accesibil oamenilor din epoca contemporană.

În afară, însă, de această funcție de bază, comună pentru toți autorii moderni, anacronismul mai are, pentru fiecare dintre ei, şi finalități specifice, în funcție de intențiile particulare ale scriitorului, pe care le vom repera în continuare.

Jean Cocteau – ale cărui piese sunt, în concordanță cu estetica suprarealistă, un amestec heteroclit de elemente diferite şi, aparent, fără legătură – uzează şi abuzează de această stratagemă a anacronismului, cu intenția vădită de a-şi şoca spectatorii.

În primul rând, la Cocteau, anacronismul serveşte în mod strălucit intențiile *parodice* ale autorului. „Parodia însă, nu atacă, în primul rând, modelul inițial, (...) cel eshilian sau virgilian, cel cu valoare de arhetip, ci ipostazele lui [ulterioare] de decadență" [2, p.151], explică Maria Vodă-Căpuşan. Noi am îndrăzni totuşi să completăm că, în opinia noastră, Cocteau ia o distanță ironică inclusiv față de unele aspecte pe care el le consideră „naive" în varianta arhaică, arhetipală (de exemplu, iubirea ideală, perfectă, ori fidelitatea absolută ce i se ataşază tradițional – două valori inerente ale arhetipului de care vorbim, dar considerate de dramaturgul modern ca depăşite).

Pe de altă parte, Cocteau nu neglijază deloc nici potențialul *comic* al anacronismului, rezultat din „interferența seriilor" (în sensul bergsonian), realizând o piesă lejeră, accesibilă şi agreabilă spectatorilor. Filosoful Henri Bergosn (1859-1941) explică, în studiul său intitulat *Le Rire* (*Râsul,* 1921), că efectul comic provine din suprapunerea a două „serii" diferite, şi anume, «du mécanique plaqué sur le vivant» („ceea ce este mecanic, suprapus peste ceea ce este viu") [19, p.31]. Interferența seriilor amintite (natura vie şi mecanismul) cauzează şocul, care provoacă râsul, iar acesta se bazează tocmai pe inadecvarea alăturării celor două elemente, aparent incompatibile, pe care autorul nu doreşte să le armonizeze sau să le reconcilieze, în nici un fel.

Tot astfel, prin analogie, putem explica anacronismul ca fiind interferența dintre două serii logic distincte: seria arhaicului şi cea a modernului, a trecutului mitic şi a prezentului narațiunii, rezultatul fiind tot şocul, ce dă naştere unui efect comic.

Uneori, acțiunea piesei lui Cocteau, este accelerată artificial (ca, de exemplu, în mai multe rânduri, escaladarea confruntării verbale dintre Orfeu şi soața sa), iar „forțarea ritmului – observă Maria Vodă-Căpuşan – se situează sub semnul mecanicului"; personajele cocteliene par atunci nişte jucării stricate, nişte mecanisme dereglate, scăpate de sub control, creând impresia unor „fantoşe lipsite de adâncime lăuntrică, (...) antrenate adeseori într-un vârtej amețitor, (...) anunțând universul cuvântului vid şi al gestului automat din piesele lui Eugen Ionescu" [2, p.29]. Efectul comic este provocat, desigur, de această „conicidență" stranie dintre funcționarea umanului şi cea a mecanicului (conform teoriei bergsoniene), prefigurând, totodată, prin acest aspect, *Teatrul absurdului*.

Analizând textul piesei lui Cocteau, vom observa că există mai multe tipuri de anacronisme, sesizabile la niveluri diferite.

Mai întâi de toate, anacronismul la Cocteau este vizibil la nivelul comportamental: conduita cuplului Orfeu-Euridice seamănă cu orice căsnicie modernă, din secolul al XX-lea, în care, după mirajul „lunii de miere", urmează conflictele inerente vieții conjugale, plictiseala, oboseala şi chiar iritarea. Este foarte greu să ni-i imaginăm pe divinul Orfeu din mitologie, sau pe dulcea nimfă Euridice, în asemenea nedemne ipostaze sau atitudini.

Cel de-al doilea nivel unde anacronismul coctelian apare evident este acela al limbajului. Replicile personajelor sunt formate din fraze pe care eroii antici nu le-ar fi putut rosti niciodată; limbajul (comun, familiar, uneori popular, alteori chiar argotic), este de o modernitate frapantă:

> EURIDICE : *Da' ce de răbdare pe capul tău! Tu, care, una-două, vezi negru în fața ochilor, e interesant cum găseşti întotdeauna calmul necesar pentru calul tău.*

ORFEU : *Ascultă, te rog, pentru numele lui Dumnezeu, fă puțină liniște. (...) Hai, ori du-te în camera ta, ori ține-ți gura.*

EURIDICE : *N-am să mai deschid gura.*

ORFEU : *Cu atât mai bine.*

EURIDCE : *Eram cândva atât de calmi...*

ORFEU : *Prea calmi.*

EURIDICE : *Mă iubeai...*

ORFEU : *Te iubesc.*

E.URIDICE : *Aş! Tu îl iubeşti pe cal. Eu am trecut pe locul doi.*

ORFEU : *Eşti stupidă!* (…)

(*Orphée,* pp. 30-31)

Astfel de dialoguri abundă în piesa lui Cocteau; comicul de limbaj vine să dubleze comicul de situație, iar efectul comic, în general, este destinat detensionării atmosferei şi înlăturării sentimentului de apăsare, de ,,greutate", inerent tragediei.

Pe de altă parte, dramaturgul amestecă, cu extremă fantezie şi dezinvoltură, niveluri şi registre lingvisice foarte variate. Iată, spre exemplificare, limbajul utilizat de Euridice, atunci când comentează arta Bacchantelor; aici găsim intercalate în exprimarea familiară unele secvențe stereotipe, clişee, fraze care vorbesc fără a spune nimic, dar pe care le întâlnim, din păcate, uneori, în critica literară, pe care Cocteau o parodiază în mod evident :

ORFEU : *Oh! Femeia asta!*

EURIDICE : *Fii cinstit... Are ceva talent.*

ORFEU : *Ceeee?!*

EURIDICE : *Într-un gen oribil, de acord. Dar, <u>sub un anume unghi</u>, <u>pe un anume plan</u>, are. Are imagini frumoase.*

ORFEU : *Ia' auzi, frate! «...<u>sub un anume unghi</u>, <u>pe un anume plan</u>»... De la Bacchante ai învățat să vorbeşti aşa?* (...) *Ei bine, «<u>sub un anume unghi</u>, <u>pe un anume plan</u>»...îți declar că m-am săturat până peste cap!...*(...)

(*Orphée,* pp.33-34 – *sublinierile din acest fragment ne aparțin)

Cunoscând cât de cât biografia autorului, nu e nevoie să fim extrem de subtili ca să ne dăm seama unde „bate” Cocteau: critica literară, mai ales cea practicată în perioada *petain*-istă, nu i-a fost deloc favorabilă, ba chiar, am zice, dimpotrivă; pe de altă parte, după cearta cu André Breton, cei mai înverşunaţi duşmani ai săi, suprarealiştii, şi-au desfăşurat atacurile contra lui, tot pe tărâmul criticii literare.

Cele mai numeroase anacronisme (şi cel mai uşor sesizabile) sunt, însă, acelea care ţin de socio-cultura modernă şi de civilizaţia ei materială. Aici putem cita o mulţime de exemple : Orfeu are o vilă, ca orice VIP care se respectă (probabil pe Riveira Franceză, deşi Cocteau o situează cu ironie „în Thracia”); amintita reşedinţă este echipată cu toate dotările din zilele noastre, la care se adaugă o mulţime de elemente ce amintesc de recuzita magicienilor sau prestidigitatorilor; în salonul vilei se află o bibliotecă, în care poetul îşi caută cu febrilitate… certificatul de naştere şi alte acte necesare înscrierii la concursul de poezie (din... „Thracia”, desigur); geamgiul Heurtebise vine zilnic, cu toate sculele şi trusele necesare unui meşter modern, pentru a înlocui ochiurile de geam pe care le sparge Euridice; poliţia intră şi ea în scenă, ca să ancheteze – cu tot tipicul cunoscut astăzi din filmele de tip *thriller* – decesul suspect al soţiei lui Orfeu. Şi exemplele de acest gen ar putea continua.

Dar cea mai frapantă imagine, realizată graţie tehnicii anacronismului, este portretul Morţii înseşi, denumită cu condescendenţă de autor „Doamna Moarte”. Aceasta e o întruchipare escatologică extrem de modernă, şi deci, cu un mare impact asupra publicului contemporan: „o femeie frumoasă, fără vârstă, îmbrăcată cu o rochie de seară roz, foarte elegantă” (*Orphée*, Notele introductive ale autorului, capitolul *Costume*, p.3). Atunci când trebuie să ia viaţa cuiva, Doamna Moarte îşi pune mănuşi de chirurg şi halat medical, iar cele două ,,ajutoare” ale sale sunt îmbrăcate exact ca nişte asistenţi de chirurgie, aflaţi într-o operaţie; în această secvenţă, când se execută manevra de tăiere a firului vieţii Euridicei, este acţionată mai întâi o maşină, apoi, când se constată că aceasta nu funcţionează, se trece, de urgenţă, la „procedura manuală”; gestica este cea profesională, iar dialogul, scurt şi precis, se poartă în jargonul medical. Aceasta este, pentru omul zilelor noastre, o

imagine mult mai sugestivă decât naiva şi desueta arătare, îmbrăcată în rasă neagră de călugăr, care umblă cu o coasă pe umăr.

De altfel, Doamna Moarte însăşi este extrem de sarcastică la adresa muritorilor, atunci când evocă imaginea ridicolă pe care aceştia i-o asociază în mod tradițional, în imaginația lor săracă :

MOARTEA : *Acum o săptămână, voi credeați că sunt un schelet echipat cu un giulgiu şi cu o coasă. Mă închipuiați ca pe un fel de bau-bau, de sperietoare…* (*Orphée,* p. 58)

O ultimă observație se impune în legătură cu rolul rezervat de Cocteau anacronismului: el vizează, nu în ultimul rând, realizarea unui pronunțat efect *ludic*. Uneori, chiar personajele însele ne sugerează că fiecare dintre ele nu este altceva decât un ,,homo ludens", (în sesnul definit de Johan Huizinga) [20, p.2], că toți participă la un joc, ale cărui reguli le cunosc dinainte. Spectacolul teatral este joc prin excelență, iar *dramatis personae* sunt cei ce joacă jocul, împreună cu publicul. *Homo ludens* ,,se joacă", mai degrabă decât ,,joacă"; şi tocmai de aceea, pentru că e vorba de un joc fără miză serioasă, nimeni nu pierde sau nu câştigă cu adevărat (poate doar spectatorul, implicat şi el în acest joc).

Intenția ludică este subliniată, din capul locului, prin *Prologul* piesei, în care actorul-Orfeu se adresează direct sălii, vorbind clar despre aşa-zisa „tragedie" în care el şi ceilalți îşi vor interpreta rolurile din scenariu, ca nişte acrobați care îşi execută numărul de circ; prin acest discurs, el invită publicul să participe la joc, fără a uita, de asemenea, să-l menționeze pe autor, care e implicat prin absență, adică prin însăşi negarea intervenției sale:

PROLOG :

Actorul care joacă rolul lui Orfeu apare în fața cortinei :

- Doamnelor şi domnilor, acest prolog nu aparține autorului. Fără îndoială, el va fi surprins să audă ce spun. Tragedia ale cărei roluri ni le-a încredințat are o desfăşurare foarte delicată. Vă voi ruga deci să aşteptați până la final pentru a vă exprima eventualele nemulțumiri asupra muncii noastre. Iată şi cauza rugăminții

mele: noi jucăm la mare înălțime şi fără plasă de siguranță. Cel mai mic zgomot neaşteptat riscă să ne pună viața în pericol, colegilor mei şi mie. (*Orphée*, p.19)

În cadrul jocului, Cocteau mizează, mai ales, pe efectul comic al anacronismului, în sensul bergsonian: actorul şi interpretarea (seria contemporană) se suprapun personajului şi acțiunii (seria mitică), fără însă a concilia, de fapt, cele două ,,serii" diferite, iar efectul este un şoc ce provoacă râsul.

Cei care râd se află întotdeauna implicați într-o agreabilă „complicitate"; la fel se întâmplă şi aici: este ca şi cum autorul ar adresa publicului său o privire plină de subînțelesuri hazlii, sau i-ar trage cu ochiul, prevenindu-l astfel, dinainte, că este vorba de o parodie cu accente comice şi că, de fapt, nimic din ce vedem şi auzim în piesă nu trebuie luat prea tare în serios.

Maria Vodă-Căpuşan afirmă că, în cazul acestui autor, „anacronismul e cultivat, în primul rând, pentru virtuțile sale comice, e reluat mereu cu savoare, ca vorbă de spirit, până la impresia de joc gratuit" [2, p.152]. Comicul şi ludicul, o ştim deja, fac întotdeauna casă bună împreună, mai ales atunci când alianța lor e menită să contracareze tragicul, pe care omul modern nu-l mai digeră ,,în stare pură".

Exact aceeaşi strategie, a utilizării anacronismului în scopul obținerii efectului ludic, o întâlnim şi în piesa lui **Jean Anouilh**. Şi el, ca şi conaționalul său, Cocteau, vrea să creeze impresia de joc, amuzant şi amuzat, tocmai pentru a mai descreți frunțile spectatorilor şi a-i scuti de atmosfera prea dureroasă, prea grea, a tragediei.

Chiar dacă problematica ridicată de Anouilh este cât se poate de serioasă, chiar dacă pesimismul său răzbate clar din multe replici ale personajelor, el nu dorește totuşi o tragedie propriu-zisă, ci o piesă modernă, care – ca şi viața – nu e nici integral veselă, nici complet tristă, ci este, alternativ, când una, când alta. De aceea, în ciuda gravității cazuisticii morale propuse, atât situațiile cât şi limbajul sunt deseori ,,emailate" de umorul dulce-amar al autorului:

MAMA : *Ce nu pricep eu este cum de li se pare totul atât de trist acestor copii! La urma urmei, motanul meu viguros, şi noi am fost amanți pasionali, şi ce, asta ne-a făcut să fim trişti?*

VINCENT : *Ba chiar deloc! De fapt, eu am zis întotdeauna: un pic de iubire, ceva bănuți, un pic de succes şi…viața e fumoasă!* (…)

MAMA : *Şi noi am fost gata să murim unul pentru altul. Îți amintești, la Biarritz, în 1913, când am vrut să mă arunc din vârful Stâncii Fecioarei?*

VINCENT : *Din fericire, te-am prins de pelerină, draga mea!*

MAMA *(explicându-i lui Orfeu)* : *A fost delicios. În anul acela, se purtau pelerine căptuşite cu mătase, din acelaşi material cu jacheta. Da'...de ce am vrut să mă sinucid de acea dată?*

VINCENT : *Din cauză că prințesa de Bosco mă reținuse toată noaptea la ea, ca să-i recit versuri…*

MAMA : *Nu, nu. Aia cu prințesa de Bosco a fost când am vrut să beau oțet. Numai că am încurcat sticlele. Era vin. Ah, ce m-am mai strâmbat!*

(*Eurydice*, pp.140-141)

Comicul de situație, dublat de cel de limbaj, construiesc împreună, ca şi la Cocteau, efectul ludic. Şi personajele lui Anouilh, ca şi cele ale lui Cocteau, sunt conştiente de faptul că joacă un rol care le-a fost atribuit, înmânat dinainte de un regizor. Ele par a fi făcute expres pentru a ilustra concepția autorului despre *Theatrum Mundi*, care s-ar rezuma (ca şi la Shakespeare), în sintagma ,,viața e un teatru" sau ,,viața e o scenă". De altfel, uneori, eroii înşişi încurcă de-a binelea rolurile cu viața: Vincent, vorbind despre trecuta şi ,,exemplara" sa iubire cu mama Euridicei, recită – aparent fără a-şi da seama – pasaje întregi din rolul lui Perdican, eroul lui Alfred de Musset din piesa *On ne badine pas avec l'amour* (*Cu dragostea nu-i de glumit*).

Dacă vom considera statistic tipurile de anacronisme utilizate şi frecvența apariției lor, vom constata în piesa lui Anouilh, ca şi în cea a lui Cocteau, că acelea care țin de civilizația modernă sau de socio-cultura momentului sunt cele mai numeroase. De pildă: Euridice moare într-un accident de autocar, pentru că şoferul o zăreşte în oglinda retrovizoare, este distras de zâmbeul ei şi, scăpând din vedere şoseaua timp de o secundă, se izbeşte într-un camion; Orfeu şi tatăl său îşi câştigă

existența cântând prin restaurante de mâna a doua, ca mulți artişti din ziua de azi; la fel se întâmplă şi cu trupa de actori ambulanți din care fac parte Euridice şi mama sa, constrânsă să joace în teatre de provinice şi să călătorească cu clasa a doua.

Nu lipsesc, nici la Anouilh, anacronismele de tip comportamental: astfel, relația tată-fiu, ca şi cea mamă-fiică, sunt raporturi umane extrem de moderne, în care autoritatea părintească este contestată, iar copiii se manifaestă ireverențios la adresa părinților, fie din cauza decrepitudinii acestora din urmă şi a moralității lor îndoielnice, fie, pur şi simplu, dintr-o atitudine filială rebelă, atât de răspândită azi :

M. HENRI : *E timpul să te trezeşti, să-ți revii, Orfeu.*

TATĂL : *Nu-i aşa? Îmi dau duhul încercând să-l conving de asta…*

ORFEU : *Nu.*

M. HENRI : *Iar el nu ascultă niciodată de tatăl său.*

TATĂL : *Exact, suntem aşteptați la Perpignan…*

ORFEU *(se ridică pe jumătate şi țipă)* : *Ține-ți gura !*

TATĂL *(făcându-se mic)* : *N-am zis decât că suntem aşteptați la Perpignan…N-am zis nimica rău…*

ORFEU : *Nu mă mai întorc nicăieri cu tine.*

M. HENRI : *Şi de ce, mă rog, să nu te mai întorci cu el? Eu îl găsesc mai degrabă fermecător pe tatăl tău.*

TATĂL : *Eu nu-i cer niciodată să-mi spună asta…*

M. HENRI : *Şi apoi, pe el îl cunoşti, măcar. Ăsta e deja un lucru extraordinar. Poți să-i spui să tacă, poți să mergi alături de el fără să vorbeşti.* (…)

ORFEU : *O să merg singur. Sunt obişnuit.* (*Eurydice*, pp.151-152)

Uneori, comportamentul lui Orfeu pare uşor infantil, iar multe dintre gesturile sale sunt demonstrații de teribilism, încăpățânare sau bravadă, manifestări specifice unei anumite vârste, cea a adolescenței. Acest lucru este de înțeles, din moment ce eroii lui Anouilh sunt abia ieşiți din copilărie, căci *acolo* situează autorul perioada purității absolute şi a idealismului, care nu mai sunt posibile la vârsta adultă, sau la aceea a senectuții.

Limbajul lui Anouilh este, ca şi cel al lui Cocteau, de o extremă varietate a registrelor şi tonurilor. În repetate rânduri, dramaturgul se dovedeşte a fi un strălucit mânuitor al pastişei: discursul este pe alocuri, marcat de adevărate tirade, al căror ,,retorism", uneori grandilocvent, alteori melodramatic, ne aminteşte de discursul marii tragedii antice sau al celei din perioada clasicismului corneliano-racinian :

M. HENRI : *Viaţa e aici, în faţa ta. Ai toată viaţa înainte, Orfeu. Ascultă-l pe tatăl tău.*

TATĂL (*pe care cuvintele D-lui Henri îl fac să se simtă important*): *Ba chiar am să fiu dur, dragul meu, şi tu te vei indigna, dar eu sunt mult mai călit decât tine şi, când o să ajungi la vârsta mea, o să recunoşti că am avut dreptate. La început, doare îngrozitor. Asta se ştie. Dar, în curând... vei vedea, o să simţi, fără să vrei, o senzaţie agreabilă, absolut nouă…*

Sau, puţin mai departe :

TATĂL : *Nu trebuie să uiţi că tu eşti doar un puşti fără experienţă, iar bărbatul care-ţi vorbeşte acum a trăit, şi încă cum a mai trăit !* (…)

Şi apoi, peste câteva fraze :

TATĂL : *Şi eu, modest, într-un colţ* (…), *un bătrân frumos – ei bine, da, dragul meu, voi fi albit – dar stăpânindu-mi durerea, cu demnitate.* (*Declamă*): *Să aducem omagiu durerii unui tată!* (*Eurydice*, pp.151; 157; 159)

Grandilocvenţa formează un contrast cât se poate de comic cu banalitatea mesajului pe care personajul îl transmite, servind, şi de această dată, cu abilitate, intenţia parodică a autorului.

În legătură cu anacronismul la nivel lingvisic, trebuie subliniată ,,stratificarea geologică" a limbajului, datorată, pe de-o parte, influenţei variantelor anterioare ale mitului, iar pe de alta, erudiţiei autorului, care ne face să simţim influenţa marilor săi predecesori în domeniul teatrului. Iată ce afirmă Rémy de Gromont, privind acest aspect: „Limba lui Molière, amestecată cu spiritul lui Talleyrand, sensibilitatea lui Musset şi buna cunoaştere a actorilor, în stilul lui Barrault – iată din ce sunt făcute piesele lui Anouilh" [14, p.6].

În ceea ce-l priveşte pe cel de-al treilea ,,părinte" modern al lui Orfeu, **Tennessee Williams**, şi la el anacronismul este tot atât de prezent ca şi la cei doi autori francezi analizați, numai că dramaturgul american nu are deloc intenția de a ,,bagateliza" tragedia sau de a o transforma în altceva (dramă, parodie, comedie sau melodramă); simțim, deci, că rolul anacronismului trebuie să fie, aici, altul.

Sudul american este, după cum am văzut, considerat de Williams ca fiind tragic prin însăşi esența sa. Tragismul e o trăsătură intrinsecă a spiritualității oamenilor de dincolo de frontiera Mason-Dixon. Pentru ei, scurgerea timpului pare a se fi oprit la un moment fericit din trecut (sau perceput retrospectiv ca atare), acela *dinainte* de înfrângerea Confederației în Războiul de Secesiune.

Intenția lui Williams este aceea de a crea impresia unui timp înțepenit, static, imuabil. Pentru mica comunitate sudistă, închistată în modelul ei de viață anacronic, trecerea timpului pare a-şi fi suspendat definitiv cursul. ,,Cealaltă provincie a unchiului Sam" [15, p.5], adică lumea în care ,,aterizează" Val Xavier, e o lume sclerozată, anchilozată în propriile sale obişnuințe şi stereotipuri comportamentale, un univers în care pătrund – e drept, încet, cu dificultate – cuceririle civilizației materiale din epoca industrială, dar nici unul dintre elementele emancipării spirituale ale noii Americi, post-secesioniste.

Imobilitatea temporală ne arată că, după părerea lui Williams, ne aflăm în Infern, chiar de la bun început; iar acolo Maşina Timpului funcționează în gol. Acesta este – probabil – elementul care autorizează construcția circulară a piesei; ea începe cu o stare de „echilibru" aparent, de „linişte", care e tulburată de strigătul de moarte al tribului Chocktaw, simultan cu sosirea lui Val-Orfeu în districtul Two River; urmează desfăşurarea precipitată a evenimentelor, care se termină cu eliminarea stimulului perturbator (Val) şi cercul se închide în acelaşi punct, cu acelaşi strigăt Choktaw, după care se reaşterne liniştea şi se revine la starea inițială, cea de aparent echilibru.

Acțiunea piesei (ca durată profană) este situată temporal în secolul al XX-lea, mai precis, în anii '60, aşa după cum rezultă din trăsăturile ce țin de socio-cultură şi

de comportament; şi tot aici, la acest nivel, se situează şi majoritatea anacronismelor. Spre exemplu: Orfeul american e un cântăreț modern, un *hippie*, cu chitara acoperită de autografe celebre, poartă jeans strâmți şi o geacă din piele de şarpe; până acum, el a cântat prin atât de popularele şi răspânditele *honky-tonks* (baruri unde debutează artiştii amatori) şi a practicat ,,amorul liber". Carol Cuterere e descrisă ca o adolescentă rebelă, cu machiaj excesiv, ca de circ, cu haine excentrice, adesea indecente, pornită să scandalizeze pe toată lumea, şi care, din când în când, ,,încalecă" pe bolidul său super-sport, super-lux şi super-nervos. Ea îl invită, fără nici un fel de inhibiție, pe Val-Orfeu la o cursă cu maşina prin împrejurimile oraşului, după care urmează, aşa cum reiese din dialogul lor, o… ,,tăvăleală" (*Orpheus Descending*, p.45) de tip adolescentin, practică atât de frecventă în societatea americană modernă (după cum vedem, de altfel, şi în producțiile cinematografice hollywoodiene *cu* şi *despre* tineri). Euridice nu e nici dulce, nici suavă, şi nici vreo adolescentă ,,nevinovată": este o femeie în toată puterea cuvântului, cu o instinctualitate vulcanică, şi care ştie foarte bine ce vrea, din primul moment când tânărul Orfeu, frumos şi atrăgător, îi apare în cale.

Şi la Williams, ca şi la cei doi autori fracezi, limbajul este unul dintre domeniile cele mai ,,expuse", dar şi cele mai propice dezvoltării anacronismului: clişee la modă din jargonul tinerilor, secvențe din ,,limba de lemn" a bigoților sau a puritanilor, exprimrea în acelaşi timp vulgară şi uşor prețioasă a bârfitoarelor de provincie (colorată de regionalisme şi de greşeli de exprimare), limbajul colocvial al americanului obişnuit şi flegmatic din zilele noastre – toate se amestecă, formând un amalgam lingvistic complex, dinamic şi pestrițț, ce redă însuşi fluxul limbii americane contemporane.

Iată, de pildă, un eşantion al registrului colocvial de provincie, ilustrat în discuția celor două femei ,,cumsecade", Beulah şi Dolly, care comentează, indiscret şi ierverențios, situația cuplului Jabe Torrance–Lady:

DOLLY : *Au dormitoare separate, nici măcar nu sunt alături. Fiecare stă în alt capăt al holului…*(…) *Mă jur pe cerul meu că asta nu mi se pare că seamănă cu o locuinţă pentru nişte oameni albi. Zău aşa…*

BEULAH (*sumbru*) : *Ba eu nu am fost deloc surprinsă. Jabe Torrance a cumpărat-o pe femeia asta.*

DOLLY : *A... cumpărat-o ?!*

BEULAH : *Da, a cumpărat-o, când era fată de optsprezece ani. A luat-o chilipir, fiindcă rămăsese pe drumuri şi era tocmai cu inima zdrobită de… din cauza… ăluia…* (*Arată cu capul spre un automobil care trece, apoi continuă)... ăla…Cutrere, băiatul… Ah, ce…hmm, ce…tip bine era ăsta… Şi când s-au întâlnit ei doi, fata cu el, a fost ca şi cum ai fi lovit amnarul de cremene. Au luat foc, nu alta. Da, da, foc…*

(*Orpheus Descending,* p.13)

Pe alocuri, în ciuda modernismului lor evident, dialogurile lui Williams sunt marcate de un patetism aproape clasic, racinian sau cornelian; aici, însă (spre deosebire de Anouilh, care, şi el, recurge deseori la registrul patetic), nu este vorba de nici o intenție parodică sau comică ci, dimpotrivă, de mijloacele de expresie specifice tragdiei autentice:

LADY : *Văd că nu înțelegi nimic. Acolo sus, e omul care a dat foc grădinii de vară a tatălui meu, iar eu mi-am pierdut în focul acela viața, da, şi nu una, ci trei vieţi deodată; acolo, s-au pierdut trei vieţi, două trăite şi una netrăită… Am ajuns să fac o crimă îngrozitoare din cauza lui !* (*O clipă, rămâne încremenită*) *Vreau ca acest om să vadă grădina redeschizându-se, tocmai acum, când moare ! Trebuie, trebuie, nici o putere din lume nu mă va putea opri ! La naiba ! Înțelege că nu eu vreau asta, însă trebuie, e ceva care trebuie făcut, pentru a îndrepta lucrurile ! Şi pentru că nu vreau să fiu eu cea înfrântă! Mă înțelegi? Să nu fiu eu cea înfrântă ! Acum, odată pentru totdeauna, în viața mea !* (...)

VAL : *Auzi, bate sus!*

LADY : *Ştiu ! E Moartea care-mi bate la uşă ! Crezi că eu nu aud cum bate, poc, poc, poc! Parcă i s-ar ciocni oasele între ele ! Întreabă-mă, şi am să-ți spun cum e când te culci în pat cu Moartea, acolo sus. Mi se încreța carnea pe mine la atingerea lui ! Dar am îndurat şi asta. Cred că inima mea ştia că, într-o zi, cineva se va pogorî, ca să mă scoată din acest infern ! Ai fost tu acela. Şi iată-mă ! Trăiesc din nou !*

(*Orpheus Descending*, pp. 86-87)

După episodul rapid şi fugace al iubirii Orfeu-Euridice, încheiat cu moartea celor doi – poveste care constituie, de altfel, singura secvență dinamică a acestui univers imobil – cercul se reînchide şi se revine la situația inițială, o situație statică, pre-existentă apariției lui Orfeu şi reinstaurată imediat după dispariția lui.

Viața de provincie – lung şir de zile nesemnificative şi identice – îşi va relua cursul său, inform şi uniform, iar gesturile stereotipe se vor repeta, ca şi cum nimic nu s-ar fi întâmplat între timp, ca şi cum nu s-ar fi rupt niciodată această apăsătoare monotonie, care seamănă izbitor cu eternitatea placidă a morții.

Avem de-a face aici cu un vag prezent, ce pare imobilizat, crucificat, între un trecut care refuză să moară şi un viitor care nu reuşeşte să se nască. Este vorba de criza tragică a însuşi conceptului de Timp şi, din acest punct de vedere, al timplului suspendat, temporalitatea dramatică a lui Williams seamănă perfect cu cea mitică, fiind, în mod evident, *hic et nunc* dar şi *illo tempore*, deopotrivă.

Deşi ştim că este vorba de America secolului al XX-lea, totuşi impresia de ,,undeva, cândva" este foarte puternică, şi tocmai acesta este unul dintre elementele care conferă teatrului williamsian dimensiunea sa de universalitate.

O situație similară cu aceea a temporalității este şi cea în care se află **spațialitatea dramatică**, la toți cei trei autori. Dacă anacronismul este un „paradox în termeni de timp", **anatopismul** este un paradox în termeni de spațiu.

Toți cei trei „părinți" moderni ai lui Orfeu îşi situează, aparent, fabula într-un spațiu geografic concret, dar care, în acelaşi timp, este suprapus peste acel *topos* mitic indefinibil şi intangibil (*centrum mundi*), unde mitul îşi află desfăşurarea sa firească.

Cocteau ne dă, încă de la începutul piesei sale, indicații contradictorii, situându-şi acțiunea, cu un umor maliții̦os: „În Thracia, acasă la Orfeu” (*Orphée*, p.16) – după care urmează, absolut natural, o descriere a locuinței poetului (deja devenit vedetă), care poate fi, de fapt, orice vilă de pe Riviera franceză, în mijlocul secolului al XX-lea.

Spațiul scenic, prin precizia realizării decorului (construit exact după desenele făcute *manu propria* de autor), e menit, pe de o parte, să servească intenția parodică a dramaturgului, iar pe de alta, să ilustreze cât mai bine ideea prelungirii fireşti a realității în suprarealitate :

Un salon în vila lui Orfeu. E un salon bizar. El se aseamănă destul de mult cu saloanele prestidigitatorilor. În ciuda cerului senin de aprilie şi a luminii clare, putem ghici că acest salon e înconjurat de forțe misterioase. Chiar şi obiectele cele mai familiare au un aer suspect. (*Orphée,* p.16)

Urmează zugrăvirea, meticuloasă şi scrupuloasă, a interiorului vilei şi a „cuibului” tinerilor căsătoriți. Autorul precizează, în indicațiile scenice – care se întind pe două pagini din *Notele introductive* ale piesei – cât de important este fiecare amănunt: „Nu s-ar putea adăuga, după cum nu s-ar putea suprima, nici măcar un scaun, ori să se aranjeze altfel deschiderile, căci acest decor este un decor util, în care cel mai neînsemnat detaliu îşi are de jucat rolul său, la fel ca aparatele într-un număr de acrobație.” (*Orphée*, p.17, Notele introductive ale autorului, capitolul intitulat *Decor*).

Să ne amintim de ,,hermeneutica obiectului”, pe care o dezvoltă Maria Vodă-Căpuşan [2, p.23-25]: toate indicațiile lui Cocteau ne confirmă că obiectul este un *actant*, adică intervine direct în desfăşurarea acțiunii, nefiind niciodată un element pur decorativ (a se vedea rolul oglinzii din salonul lui Orfeu, care face legătura dintre ,,lumea de aici” şi ,,lumea de dincolo”).

Locul desfăşurării acțiunii este, simultan, Tracia din vremurile străvechi (un spațiu construit *în* şi *prin* cuvânt), dar şi Franța contemporană autorului, cu civilizația

ei materială şi cu trăsăturile spirituale din perioada interbelică; altfel spus, spațiul este în acelaşi timp ,,aici" şi ,,acolo", ,,nicăieri" şi ,,oriunde".

În linii mari, tot aşa stau lucrurile şi în piesa lui **Jean Anouilh,** din punctul de vedere al spațialității dramatice: Franța modernă şi mitica Elladă, Câmpiile Elizee şi banalul peron al unei stații de provincie, toate suprapuse. Universul mitic şi peisajul francez interbelic sunt telescopiate şi transpuse, la Anouilh, pe o scenă… cu un decor neutru, schițat sumar :

Bufetul unei gări de provincie. Stil pompos, totul uzat şi murdar.

(*Eurydice*, p.2)

Căci, într-adevăr, acest spațiu scenic n-are nici un fel de coordonate concrete: singura impresie este senzația de ,,undeva, cândva", servind *teatralismul*, despre care am mai vorbit la Anouilh. Decorul neutru este cu atât mai bogat în resurse de interpretare, cu cât spațiul se umple prin intermediul cuvântului, iar cadrul acțiunii se construieşte *în* şi *prin* imaginație.

Dacă la începutul piesei spațiul scenic (gara) pare a fi un loc deschis, autorizând, cel puțin teoretic, evaziunea din mediul tentacular şi sordid, spre sfârşit el se închide progresiv, nelăsând protagoniştilor nici o speranță de scăpare spre un ,,altundeva" mai bun, spre un ,,altundeva" al lor. Singura ieşire din acest cerc, din această capcană a mediocrității şi a compromisului cotidian duce spre moarte.

Cea de-a treia variantă modernă a poveştii lui Orfeu, cea a lui **Tennesssee Williams**, este amplasată într-un cadru pretins realist, care s-ar vrea, aparent, cât mai concret, dată fiind importanța sporită pe care autorul o acordă unui anume mediu socio-psiho-geografic; totuşi, în mod paradoxal, detaliile aşa-zis realiste nu alterează caracterul fictiv al situării fabulei, nici simbolismul profund al imaginilor, nici alegoria, prezentă ca modalitate de construcție a piesei.

Spațialitatea dramatică, în piesa lui Williams, este, în aparență, precisă şi localizată: districtul Two River, din Sudul Statelor Unite, un târguşor undeva în apropiere de Memphis. Este adevărat, Williams nu ne divulgă denumirea exactă a micului oraş de provincie, deoarece el este atât de banal, atât de lipsit de personalitate

şi atât de asemănător cu toate celelalte localităţi mărunte din Sud, încât... numele lui nu are nici o importanţă.

În „Prolog”, dramaturgul conturează atent şi scrupulos, cu o abundenţă de detalii, un cadru concret, dar cât se poate de... „nepersonalizat”:

PROLOG

Decorul reprezintă, convenţional, un mic magazin din branşa galanterie şi confecţii şi o aripă a unei patiserii anexată acestuia, dintr-un orăşel din Sud. Tavanul încăperii e înalt; pe pereţi coboară mari pete întunecate de igrasie şi pânze de păianjen. În fundul scenei, prin geamul mare şi prăfuit al galantarului, strada oferă o privelişte pustie, dezolantă, care se pierde în amurgul întârziat.

(*Orpheus Descending,* p.12)

Pe parcursul unei pagini şi jumătate, Williams zugrăveşte magazinul, restaurantul şi o mare parte din locuinţa familiei Torrance. Totul creează impresia de ,,prăfuit”, ,,părăginit”, ,,neglijent”.

Acest magazin reproduce până la identitate multe altele de acelaşi tip, pe care le întâlneşti la tot pasul, cu miile, cu zecile de mii, de-a lungul şi de-a latul Americii. În indicaţiile scenice de mai sus, accentul cade pe cuvântul ,,convenţional”, pentru că, într-adevăr, acest tip de decor, profund american şi profund sudist, este tot ceea ce poate fi mai banal, mai fără personalitate şi mai lipsit de imaginaţie; tot astfel este şi stăpânul magazinului, Jabe Torrance, al cărui nume stă înscris pompos, pe vitrină:

Uneori, geamul vitrinei devine opac, dar sclipind argintiu sub şiroaiele de ploaie. Pe fereastră este scris cu litere de bronz, la modă odinioară: Torrance Magzain comercial. (*Orpheus Descending,* p.12)

La Williams, ca şi la Balzac, decorul este menit să ne sugereze elemente importante legate atât de structura psihică a personajului, cât şi de mediul căruia îi aparţine. În secvenţa de mai sus, ar trebui subliniat un cuvânt-cheie, şi anume: ,,odinioară”; el reflectă fidel şi sugestiv starea de lucruri din acea urbe uitată de timp şi de Dumnezeu, accentuând temporalitatea despre care am vorbit puţin mai înainte,

impresia de timp înțepenit, imuabil, a cărui curgere pare a fi fost suspendată odată pentru totdeauna, undeva, într-un vag trecut.

Discutând despre spațialitate în raport cu spațiul scenic, vom observa, ca şi la Anouilh, un spațiu care, la început, pare deschis (căci prin vitrina magazinului se vede o stradă, pe care se circulă liber), dar care se restrânge treptat, ca „pielea de şagri" (*La Peau de Chagrin*) din romanul omonim al lui Balzac, prinzându-i în capcana sa pe cei doi protagoniști.

Cu fiecare episod care se consumă, amenințarea morții se strânge ca un laț în jurul lui Val-Orfeu şi al lui Lady-Euridice, iar ei rămân prizonieri în infern până când trecerea în neființă va veni să le elibereze sufletele chinuite. Ideea de ,,eliberare" este sugerată şi de strigătul Choctaw, care este simbolul indienilor liberi, al sălbăticiei neîmblânzite, strigăt cu care începe piesa şi care reînchide cercul fatal la finalul acesteia, asigurând derularea acțiunii pe o traiectorie circulară. Strigătul Chocktaw redeschide spațiul scenic spre alte orizonturi ale libertății.

Acelaşi simbol, al sfârşitului cu valoare de început pentru alte existențe, ulterioare, se regăseşte şi în tirada lui Carol Cutrere din final, unde ea vorbeşte despre perenitatea *speciei fugitive* şi despre faptul că ,,pieile curate" şi ,,oasele albe" lăsate în urmă de cei care pier, sunt semnele care marchează drumul pentru alții ca ei, care vor veni şi le vor urma exemplul. La nivel de speculație, am putea spune că Williams ne sugerează, poate, ideea reîncarnării, deci ciclicitatea existențelor succesive din străvechea credință orfică.

2.4 Concluziile capitolului

Pentru a rezuma, vom spune că toate cele trei variante dramatice moderne ale mitului lui Orfeu sunt bogate în **semnificații simbolice** şi susceptibile de o **pluralitate a interpretărilor**. Acestea se datorează, pe de-o parte, stratificării mitului de-a lungul existentei sale seculare, adică *structurii geologice* [3] care a rezultat prin cumularea unor sensuri şi semnificații din alotropiile anterioare; pe de altă parte,

multitudinea sensurilor este favorizată şi de structura sa de *opera aperta* (Eco), care permite resemantizarea permanentă a „nucleelor mitice” şi „re-turnarea” lor în noile configurații *a-mitice* ale epocii moderne.

În piesa *Orphée* a lui **Cocteau** – piesă de factură suprarealistă – elementul *non-uman* (sau „a-uman”, cum îl numeşte Maria Vodă-Căpuşan) este, în primul rând, depozitar al unui înalt potențial de semnificație simbolică. În această categorie intră nu doar ființele (cum ar fi, de pildă, calul vorbitor, văzut fie ca mesager al inspirației, precum Pegasul mitologic, fie ca simbol al iubirii homosexuale, în interpretările de tip freudian), ci şi obiectele, care nu au doar un rol de elemente ale decorului, ci se comportă, uneori, ca nişte adevărați actanți (de exemplu: oglinda din salonul lui Orfeu, care autorizează trecerea în şi din lumea „de dincolo”, sau mănuşile „Doamnei Moarte”, care servesc la tăierea firului vieții muritorilor).

Şi la **Anouilh**, în piesa *Euridice*, elementul marcat de trăsătura „inanimat” este învestit cu semnificații simbolice aparte, mai ales acela cu valoare de cadru al situării fabulei. Cel mai evident exemplu este gara, ca loc de desfăşurare al acțiunii, element cu potențial simbolic multiplu; privită prin prisma interpretărilor psihanalitice (aşa cum arată Paul Ginestier), ea reprezintă, „stratificarea inconştientă a traumatismului natal”, care prefigurează – printr-un efect de simetrie – traumatismul letal, adică moartea; sau, în altă interpretare, gara este imaginea evaziunii, dorită cu ardoare, dar niciodată realizată de eroii piesei, căci unica lor ieşire din capcană este călătoria spre „marele necunoscut”, cel al lumii „de dincolo”.

Cea de-a treia piesă analizată, cea a lui **Williams**, face un recurs extrem de frecvent la simboluri şi alegorii (în conformitate cu estetica expresionismului); aproape în toate cazurile, avem de-a face cu imagini ale libertății, căci aceasta este ideea de bază, în jurul căreia se construieşte întreg universul piesei.

Din această serie imagistică, face parte alegoria „păsărilor cerului”, care-şi trăiesc toată viața în zbor şi nu se coboară pe pământ decât atunci când le vine vremea să moară; ele sunt asemănătoare lui Val–Orfeu, muzicianul itinerant, care va trebui să moară, atunci când se opreşte din traiectoria sa fulgurantă, încercând să se

transforme în ceea ce nu este şi nu poate fi niciodată: un angajat de prăvălie, cu o viață sedentară şi orar fix.

Jacheta din piele de şarpe a lui Val completează aceeaşi simbolistică a libertății: ea este semnul „speciei fugarilor", veşnic în căutare de alte orizonturi, alte senzații, altceva, altundeva; întocmai ca şi şarpele, care îşi leapădă pielea, aceşti oameni sălbatici şi neîmblânziți îşi leapădă legăturile cu trecutul, pentru a continua aventura.

Şi tot în categoria „obiecte cu valoare simbolică" intră şi chitara lui Val-Orfeu, care beneficiază din partea lui de o adorație aproape mistică; ea simbolizează, mai întâi de toate, funcția *catharctică* a artei, care purifică sufletele de atingerea impură a lumii, ca şi lira miticului Orfeu; în al doilea rând, pentru critica de tip psihanalitic, chitara este văzută ca simbol falic, reprezentând atracția instinctuală, puternică, pe care purtătorul său o exercită asupra sexului opus.

La **toți cei trei autori**, sensurile atribuite unora sau altora dintre elementele mitului fac referință, direct sau indirect, clar sau mascat, la lumea contemporană.

Uneori, este vorba de problemele ce țin de climatul socio-cultural sau istoric al momentului: de exemplu, evocarea, de către Williams a Sudului american post-confederat, intolerant, xenofob şi rasist. Alteori, sunt reprezentate simbolic evenimente din viața autorilor, cu aluzii – mai mult sau mai puțin transparente – la persoane, fapte, relații inter-umane reale, care i-au marcat, voluntar sau involuntar pe aceştia: de pildă, excluderea lui Cocteau/Orfeu de către Breton/Aglaonice din grupul suprarealiştilor/Bacchantelor, sau pierderea ființei iubite, Radiguet/Euridice. În sfârşit, elementul autobiografic poate să transpară şi indirect, voalat, prin amărăciunea unor experiențe nefericite, transferate asupra personajelor şi reflectate în discursul lor: este, spre exemplu, cazul lui Anouilh, idealistul dezmăgit şi dezabuzat care nu a reuşit niciodată să se împlinească în plan sentimental, ca şi Orfeul său, din cauza contaminării femeii iubite cu mizeria şi promiscuitatea mediului social.

Actualizarea mitului şi transpunerea sa în planul contemporaneității, ca şi adaptarea la „orizontul de aşteptare" modern, sunt înfăptuite, la **toți cei trei autori**,

prin recursul frecvent la **anacronism şi anatopism**, adică prin „telescopierea" dintre cronotopul mitic descris de Eliade (*illo tempore et centrum mundi*) şi spațio-temporalitatea acțiunii dramatice (*hic et nunc*). Dar, în afara rolului de „aclimatizare" a fabulei arhaice în climatul spiritual al modernității – strategie comună celor trei dramaturgi – ancronismul şi anatopismul mai vizează, însă, şi finalități specifice, în funcție de intențiile fiecărui autor în parte.

La **Cocteau**, cele două procedee amintite sunt subordonate intenției parodice, dar şi realizării distanței ironice a autorului față de naivitatea tendințelor care, peste timp, au scăldat mitul într-o lumină idilizantă, „roz-trandafirie" (mai ales pe coordonata *erosului*, în legătură cu care Cocteau e foarte sceptic). La **Anouilh**, anacronismul şi anatopismul adaugă un plus de culoare piesei, contrabalansând substanța tragică a textului prin efectele comice, căci dramaturgul nu doreşte să creeze o tragedie – apreciată ca „indigestă" pentru publicul contemporan – ci o piesă care să fie, ca şi viața, când veselă, când tristă.

Desigur, nu trebuie uitat că **la ambii autori francezi**, cele două procedee amintite sunt, în egală măsură, mijloace care autorizează introducerea unor **aluzii contemporane**, mai mult sau mai puțin transparente, care (aşa cum s-a arătat în subcapitolul 2.2) sunt în legătură cu viața personală a dramaturgilor, sau cu contextul socio-cultural ori politico-istoric al epocii (Franța perioadei inter şi postbelice).

Şi, nu în ultimul rând, vom nota că, **atât la Cocteau cât şi la Anouilh**, anacronismul şi anatopismul, de care ei „uzează şi abuzează", contribuie la realizarea **efectului ludic**, amintindu-ne că, la urma urmei, teatrul nu este altceva decât o formă a jocului, iar fiecare dintre cei implicați în construirea piesei (autorul, regizorul şi actorul) este un *homo ludens*, în sensul definit de Huizinga [20]. Efectul ludic, la rândul său, are drept rezultat crearea senzației de *teatralism*, care este o prelungire a unei îndelungate tradiții, aceea a vechiului *Theatrum Mundi* („Viața e o scenă"), în care publicul acceptă demascarea prezentelor „dramatis personae" [21] ca simple convenții ale spectacolului teatral, ca şi în comediile lui Shakespeare. Se obține astfel efectul unei viziuni profund anti-iluzioniste, ce distruge şi ultima regulă de aur

rămasă din teatrul „clasic” (în sesns larg), şi anume: întreținerea impresiei de verosimilitate.

În cazul lui **Williams**, ca şi la alți reprezentanți ai expresionismului, primul rol al anacronismului şi anatopismului este acela de a ajuta la *displacement*-ul (adică „dislocarea”, conform terminologiei lui Northrop Frye, fabulei mitice, concomitent cu reaşezarea ei... „altundeva, altcândva”, adică, teoretic, „oriunde, oricând”. Această senzație de „amplasare” a fabulei într-un spațiu mitico-alegoric este, în mod paradoxal, dublată de utilizarea în plan formal a unora dintre strategiile realismului (de exemplu, descrierea mediului în care trăieşte personajul, ca modalitate de sugerare a unor trăsături caracteriale ale acestuia); aceste tehnici, însă, nu obstrucționează – în cazul lui Williams – nici libertatea de mişcare a imaginației poetice într-o lume a simbolurilor, nici valoarea alegorică a fabulei. În al doilea rând, anacronismul serveşte intenția dramaturgului de a încadra *mythosul* arhaic într-un „prezent anacronic”, imuabil, prins între un trecut ce nu vrea să moară şi un viitor ce nu poate să se nască, marcând criza tragică a însuşi conceptului de Timp, care afectează „cealaltă provincie a unchiului Sam”. Aici, timpul suspendat, fără durată sau evoluție, este însuşi infernul, unde roata lui Iskyon se învârte zadarnic, fără nici un rost. Totodată, această maşină a timpului ce pare că funcționează în gol, revenind la infinit în punctul de plecare, autorizează circularitatea acțiunii, lăsând loc unei speculații privind o posibilă legătură cu ciclicitatea existențelor din vechea credință orfică. Spațialitatea dramatică, ceva mai concret conturată, înțesată de anatopisme ce fac aluzie la lumea contemporană, revine obsesiv – ca şi temporalitatea – la aceeaşi idee, aceea a Sudului american ca *topos* tragic, prin excelență. Acest spațiu psiho-geografic va trăi pe veci cu nostalgia maladivă față de o imagine ireală şi idilizată, cea a unui „paradis pierdut”: lumea dinainte de Războiul de Secesiune.

Spațiul scenic – la **Williams, la fel ca şi la Anouilh** – este la începutul piesei, deschis, părând a permite oricând evadarea din zona tentaculară; cu timpul, însă, el se închide progresiv, ca o floare carnivoră, devorându-i pe protagonişti. La **Cocteau**, spațiul scenic este foarte asemănător cu cel *oniric*, unde alternează secvențe de vis

frumos şi de coşmar; acest spațiu nu pare nici închis, nici deschis, ci, mai degrabă halucinant, misterios şi extrem de ireal, aşa cum se înfățişază el, deseori, în vise. Cocteau vrea să păstreze intactă aura de mister a realității, un mister ce va rămâne, până la sfârşit, indescifrabil, şi pe care autorul doar ni-l sugerează prin decorul scenic, ce seamănă cu un salon de magie.

Pentru a conchide, vom observa că **toate cele trei transpuneri** moderne situează fabula mitică într-un ***cronotop*** care este deopotrivă **mitic şi contemporan**, adică, simultan, *illo tempore et centrum mundi*, dar şi *hic et nunc*.

Acest spațiu-timp paradoxal se construieşte, într-o oarecare măsură, în imaginația spectatorului şi prin puterea de sugestie a cuvântului; ajungând în acest punct, putem vorbi – în termenii criticului francez Jean Ricardou – despre **„aventura scriiturii”** (*Pour une Théorie du Nouveau Roman*, 1971) [23, p.57]; în arta modernității, dar, mai ales în cea a postmodernității, literatura – axată esențialmente pe componenta sa formală – se naşte, în mare parte, din şi prin forța creatoare a limbajului, iar uneori limbajul nu doar susține conținutul, ci devine el însuşi conținutul.

Referințe bibliografice

Subcapitolul 2.1

1. FRAIGNEAU, André. *Jean Cocteau par lui-même*, Paris: Seuil, 1957 (Coll. *Écrivains de toujours*, cap. *Lettres à Jacques Maritain*).
2. VODĂ-CĂPUŞAN, Maria. *Teatru şi mit*, Cluj-Napoca: Dacia, 1976.
3. VODĂ-CĂPUŞAN, Maria. *Évasion et révolte dans le théâtre contemporain*, (Teză de Doctorat), Cluj-Napoca, Universitatea „Babeş-Bolyai”, 1969.
4. COCTEAU, Jean. *La Machine infenale* (1934), Paris: Alain Moreau, coll. «Le Livre de Poche», 1992.
5. COCTEAU, Jean : *Journal d’un inconnu*, (1942-1945), Paris: Stock, 1989.

6. KHIM, Jean-Jacques, SPRIGGE, Elisabeth, BÉHAR, Henri. *Cocteau – l'homme et les miroirs*, Paris: Table Ronde, 1968.
7. DE ROUGEMONT, Denis. *L'Amour et L'Occident*, Paris: José Corti, 1966.
8. GINESTIER, Paul. *Anouilh*, Coll. «*Théâtre de tous les temps*», Paris: Seghers, 1969.
9. FALK, Signi. *Tennessee Williams*, în: *Twaine's United States Authors Series*, (art. '*Search for a Medium*, cap. *The Desperate Heroes'*), New York: Twaine Publishers, 1961.
10. GIRARD, René. *Le Bouc Émissaire*, Paris: Grasset & Fasquelle, 1982.

Subcapitolul 2.2

11. BÉHAR, Henri. *Études sur le théâtre Dada et surréaliste*, Paris: Gallimard, 1967.
12. ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double*, Paris: Gallimard, 1938.
13. TOFFLER, Alvin. *Al Treilea Val*, Bucureşti, Editura Politică, 1983.
14. GROMONT, Rémy de. *Anouilh*, în *Journal littéraire*, No.15 / noiembrie, Paris, 2001.
15. STANCIU, Virgil. *Orientări în literatura Sudului american*, Cluj-Napoca: Dacia, 1977.
16. STAROBINSKI, Jean. *Montesquieu par lui-même*, Paris: Seuil, 1953.

Subcapitolul 2.3

17. ELIADE, Mircea. *Aspects du Mythe* (1963), Paris: Gallimard, 1968.
18. PETRESCU, Liviu. *Poetica postmodernismului*, (ediția a II-a), Piteşti: Paralela 45, 1998.
19. BERGSON, Henri. *Le Rire*, Paris: Armand Colin, 1921.
20. HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*, (1938), Bucureşti: Humanitas, 1998.
21. VODĂ-CĂPUŞAN, Maria. *Dramatis Personae*, Cluj-Napoca: Dacia, 1980.

22. FRYE, Northrop. *Myth, Fiction and Dispalcement,* în volumul: *Fables of Identity. Studies in Mythology*, New York, Burlingame: Harcourt, Brace & World, 1963.

23 RICARDOU, Jean. *Pour une Théorie du Nouveau Roman,*Paris: Minuit, 1971.

ÎNCHEIERE

PREFIGURĂRI ALE UNUI NOU ORIZONT : POSTMODERNISMUL

S-a observat că, de-a lungul periplului său secular, mitul lui Orfeu a îmbrăcat forme diverse şi a constituit nucleul unor numeroase alotropii, ajungând, în cele din urmă, în epoca modernă, unde, într-un interval de treizeci de ani (1927-1957), a fost reactualizat şi readaptat de către cei trei mari dramaturgi analizați în această lucrare: Jean Cocteau, Jean Anouilh şi Tennessee Williams.

S-a subliniat, de asemenea, că, în secolul al XX-lea, mitul a fost *desacralizat* şi, în oarecare măsură, chiar *demitizat*, în toate cele trei variante moderne, că fabula a fost deconstruită şi reconstruită, iar personajele au fost redimensionate, deposedate de aura lor eroico-legendară, fiind aduse la talia umanității mărunte şi la condiția omului contemporan, din epoca numită de Alvin Toffler „*al treilea val”* [1, p.3] al istoriei şi dezvoltării societății.

S-a operat, de asemenea, o analiză a *sensurilor* nou-achiziționate de mit în epoca modernă, precum şi o descifrare a *simbolurilor* subiacente ale diferitelor elemente ce compun transpunerea contemporană, cu toate implicațiile care decurg din acestea, reflectate într-o *re-semantizare* a fabulei mitice.

Ca strategii artistice ale adaptării mitului la noul „orizont de aşteptare”, am observat rolul atribuit *anacronismului şi anatopismului*, care formează un „paradox” în termeni de timp şi spațiu şi care întrețin o permanată ambiguitate, prin suprapunerea dintre planul mitic (*illo tempore et centrum mundi*) şi acela al spațio-temporalității contemporane (*hic et nunc*). Am relevat, de asemenea, faptul că, pe lângă actualizarea mitului, s-au vizat şi efecte diferite, specifice, la cei trei autori: cel ironico-parodic – la Jean Cocteau, cel comic – la Jean Anouilh, sau, în sfârşit, cel tragic, de „suspendare” a duratei, de „gripare a maşinii timpului” – la Tennesse Williams.

În ciuda faptului că, din punctul de vedere al istoriei literare, cele trei transpuneri dramatice analizate se situează în epoca modernității – mai precis, în acea etapă pe care critica anglo-americană o desemnează prin sintagma *high modernism* (adică „modernismul înalt” sau „modernismul târziu” [2, p.5]) – ele prezintă toate, în egală măsură, şi un alt aspect comun ce se cere evidențiat aici, şi anume: **deschiderea spre etapa următoare**, aceea a **postmodernității**.

Vom încerca, pe acest ultim tronson al lucrării de față, să reperăm şi să punem în evidență, în cele trei creații analizate, unele elemente care prefigurează *postmodernismul* şi care sunt sesizabile fie la nivel formal, fie la nivelul conținutului, fie, uneori, la ambele niveluri ale operei dramatice.

În cazul lui **Jean COCTEAU**, strategia estetică este cea care ne atrage atenția în primul rând: *preluarea la modul ironico-parodic* a fabulei mitice constituie un demers literar ce trimite cu gândul la una dintre tehnicile preferate ale postmodernismului. Tratarea mitului cu mijloacele parodiei îi alterează acestuia sensurile inițiale, grave, serioase, care evidențiau ideea de destin tragic şi caracterul de fatalitate al acestuia. Dacă în fabula arhaică, zeii influențau şi coordonau destinul muritorilor, Cocteau, în schimb, tratează în deriziune componenta sacră şi sacrosantă a mitului, proclamând sarcastic: *Zeii există; ei sunt diavolul* [3, p.1] – afirmație conspirativ-comică, ce face aluzie mai degrabă la legile lui Murphy, decât la vreo intervenție providențială, venită din partea unei instanțe divine.

Vom remarca faptul că, la nivelul textului coctelian, parodia afectează şi alterează cel mai evident componenta *erosului.* Anti-idila, „iubirea răsturnată”, sau „iubirea pe dos” din piesa lui Cocteau, care aproape că neagă – desființând practic – „minunata” iubire mitologică, ne reaminteşte mereu că Jean Cocteau este, dacă nu un cinic, cel puțin un sceptic blazat, adică un produs tipic al unei epoci care nu mai întreține nici un fel de iluzii în privința relațiilor interumane (în general) şi a iubirii (în special).

În aceeaşi ordine de idei, vom nota la Cocteau şi operația de *deconstrucție* a materiei anecdotice (deconstructivismul fiind o caracteristică a curentul postmodern

numit *post-structuralism*) urmată de refacerea ei, pe alte coordonate, care, însă, nu mai respectă fidel structura de bază: *erosul*, care, în mitul antic, reprezenta centrul structurii literare, devine marginal la acest dramaturg, iar fabula „descentrată" se axează pe *poiesis*, adică pe procesul creației artistice.

Vom nota aici fenomenul *specularității*, realizat printr-o *punere în abis*, unde creația se reflectă pe sine ca într-o oglindă, contemplându-se precum legendarul Narcis în unda apei (ca să folosim o imagine sugestivă a lui André Gide).

Ajungem, în acest punct, la o altă abordare postmodernistă, şi anume, aspectul *autoreflexiv* al scriiturii, aşa cum apare în piesa lui Cocteau, unde autorul încearcă o „decriptare" a misterului funcționării inspirației poetice şi a producerii efective a textului. Dimensiunea autoreflexivității se manifestă prin faptul că arta se interoghează permanent pe sine, despre sine: Cocteau încearcă să descifreze mecanismul, ascuns şi abscons, al creației, pe care-l asimilează cu ritualul magiei, cu tehnicile ezoterice şi, în special, cu spiritismul. Comunicând cu lumea de dincolo (*l'au-delà*) şi extrăgându-şi *de acolo* inspirația, Poetul lui Cocteau (care este o proiecție a autorului) îi atribuie acestei inspirații o origine supranaturală (mai degrabă demonică, decât divină), iar naşterea operei se face printr-un ritual magic, ce se dovedeşte a nu fi altceva, finalmente, decât o operație de natură „luciferică" .

Dacă continuăm prin a face „anamneza" scriiturii lui Cocteau, vom descoperi şi un alt „simptom" al esteticii postmoderniste, şi anume, *ironia*, ca modalitate de distanțare, nu atât față de arhetip, de modelul arhaic, cât, mai ales, față de naivitatea înduioşătoare a câtorva dintre alotropiile sale ulterioare, care ne prezintă un mit idilizat, zugrăvit într-o profuziune de nuanțe „roz-trandafirii". Distanța ironică pe care Cocteau o ia față de frământările mărunte ale bizarului cuplu de îndrăgostiți poate fi, pe de o parte, o consecință literară a influenței „teatrului de bulevard" – care privilegia o tematică axată pe „războiul sexelor" – iar pe de altă parte, un ecou al preferințelor homosexuale ale autorului. În orice caz, Cocteau practică o ironie detaşată, elegantă şi rafinată, cea a omului fără complexe şi resentimente, cu un

comportament boem şi nonconformist, iar această atitudine este o „pozǎ” literară pe care o întâlnim deseori în literatura postmodernă.

Pe aceeaşi linie se înscrie şi *autoironia auctorială*: Cocteau nu îi ironizează (cum s-ar părea) numai pe suprarealişti şi pe André Breton, atunci când face aluzie la atotputernicia „dicteului automat”, ci, în egală măsură, se autopersiflează, se „atacă” şi pe sine, cel de cu câțiva ani mai înainte, care se extazia – ca un puşti în fața unui circ ambulant – la „găselnițele” spectaculoase ale suprarealiştilor. Autoironia auctorială este un procedeu foarte răspândit, în special în cadrul unei ramuri a postmodernismului, denumită *postmodernism liric*; după cum explică cercetătorul Sergiu Pavlicencu, aceasta este o scriitură „în care, de obicei, în calitate de personaj apare autorul, dublură travestită, care nu e lipsit de autoironie, care se autoparodiază, în însuşi actul de parodiere (...), adesea apărând în ipostaza unui cunoscut scriitor sau artist” [4, p.120].

Aceleiaşi estetici postmoderne i se circumscrie foarte bine şi *demersul ludic*, jocul „amuzant şi amuzat” [5, p.34], evident în piesa cocteliană, cu toate consecințele sale în plan artistic; dintre acestea, amintim *teatralismul*, care pulverizează iluzia verosimilității, ca şi deschiderea spre sală şi implicarea publicului în desfăşurarea acțiunii, ce anunță, cu mult înainte, *teatrul happeningului*; toate aceste elemente vor fi întâlnite, mai târziu, în calitate de epifenomene manifeste ale postmodernismului.

De asemenea, textul coctelian anticipează şi un alt „produs” al perioadei postmoderne, şi anume Teatrul Absurdului; unul dintre elementele ce prefigurează strategiile acestui gen al anilor ’80 este utilizarea – e adevărat, încă sporadică şi timidă, la Cocteau – a cuvântului „vidat de sens”. Altfel spus, există în piesă unele ipostaze în care sesizăm că discursul încetează să mai semnifice, iar finalitatea rostirii lui – dacă există vreuna – nu este alta decât jocul verbal gratuit, de dragul jocului, şi pentru simpla plăcere a jocului, servind din nou demersul ludic. Vom lua spre exemplificare, aşa-zisul „poem” dictat lui Orfeu de către calul-muză, în cursul şedinței de spiritism: «**M**adame **E**urydice **R**eviendra **D**es **E**nfers»; desigur, fraza în sine semnifică ceva în economia piesei, este o profeție, care anticipează un eveniment

capital, şi anume, pierderea şi recuperarea (provizorie) personajului feminin. Dar, pe de altă parte, în acest punct al textului, Cocteau face o piruetă, o scamatorie, arătându-ne şi cealată fațetă a monedei: prin alăturarea literelor inițiale ale fiecărui cuvânt, se formează acrostihul „MERDE" (adică „RAHAT!"), care – în ciuda căutărilor disperate ale poetului Orfeu, n-are, la drept vorbind, nici o noimă, nu-i transmite nici un sens „abscons". Ajungem aici la una dintre cele mai avansate stratageme ale „postmodernismului": limbajul funcționând în gol, ce nu comunică nimic, la fel ca la Ionesco sau Beckett. Avem de-a face, în context, cu un „semnificant" fără „semnificat", adică, exact ceea ce Jean Baudrillard descrie în teoria sa (expusă în lucrarea *L'Échange symbolique et la mort,* din 1976) : în stadiul postmodern, asistăm la „desființarea unei valori referențiale a semnului" [lingvistic], adică, după cum arată Liviu Petrescu (în *Poetica postmodernismului,* 1998) „la o «emancipare» a acestuia, la o eliberare a lui de orice obligație «arhaică», pe care ar mai putea-o avea, de a desemna ceva" [2, p.125].

În sfârşit, o ultimă remarcă se impune în legătură cu piesa lui Cocteau: pe alocuri şi din când în când, personajele sale seamănă izbitor cu „personajele-fantoşe" ale lui Ionesco, lucru care este observat de Maria Vodă-Căpuşan, încă din 1976, în studiul *Teatru şi mit* [5, p.37]. Aceste personaje sunt, în mare măsură, lipsite de consistență psihologică, n-au instinct de conservare, comportamentul lor pare uneori tributar unei logici intermitente sau chiar deficiente, iar gesturile lor sunt, adesea, mecanice. De exemplu: Euridice e în depresie (asta i se întâmplă de câteva ori pe zi), fără un motiv aparent; în această situație, ea sparge de fiecare dată câte un ochi de geam; este chemat de urgență ciudatul geamgiu Heurtebise; el se suie pe un scaun, ca să evalueze pagubele; dar, tocmai atunci, intră în trombă Orfeu, care, fără să observe, îi ia scaunul lui Heurtebise de sub picioare, iar acesta, fără a sesiza, la rândul său, ce se întâmplă, rămâne suspendant în aer minute în şir, continuând să vorbească şi să lucreze; Orfeu iese în grabă şi repune scaunul sub picioarele geamgiului, fără să i se pară nimic suspect; Euridice e singura care vede totul şi face o criză nervoasă etc.

Această scenă comico-suprarealistă ne aminteşte de exemplul dat de Henri Bergson (în studiul *Le Rire*, din 1921), în care vorbeşte despre efectul „bulgărelui de zăpadă”; acesta este rezultatul unui şir de acțiuni mecanice întreprinse de ființele umane, în care un gest al unuia declanşază o reacție a altuia, şi tot aşa mai departe, impresia de „mecanic” sporind, adăugându-se sieşi şi provocând, prin precipitarea gesturilor şi acțiunilor, râsul. Efectul *boule de neige* („bulgăre de zăpadă”) [6, p.23] nu are ca rezultat doar comicul, ci şi absurdul, creând impresia unui om-mecanism care funcționează anapoda, ca o jucărie stricată; de aici şi până la „gestul mecanic” lipsit de semnificație, al lui Ionesco, nu mai e decât un pas...

Şi la **Jean ANOUILH**, apar unele elemente – e adevărat, mai puține decât la Cocteau – care anticipează anumite caractere inerente ale postmodernismului.

Fabula antică e preluată, în aparență, la modul serios, tragic chiar, numai că, din loc în loc, intervine *comicul*, care se manifestă în majoritatea ipostazelor sale (mai ales, cel de limbaj şi cel de situație), pe fundalul unei cazuistici grave şi profunde; la acest autor, comicul este contrapunctul tragicului, este lingurița de miere care însoțeşte un medicament prea amar, pe care Anouilh îl administrează publicului său în doze moderate, de teama unei „indigestii” a substanței mitice.

Mergând în acelaşi sens, *ironia* lui Anouilh – mult mai blândă şi mai resemnată decât ironia muşcătoare a lui Cocteau – „emailează” materialul fabulei, dându-i sclipiri colorate şi făcându-l agreabil spectatorului; desigur, ca orice ironie, ea vizează, obligatoriu şi o țintă: este vorba de sărăcia spirituală şi mediocritatea dezarmantă a majorității oamenilor comuni, a „rasei supraviețuitorilor cu orice preț”, ale căror idealuri nu se ridică mai sus de necesitățile fiziologice primitive: a se hrăni, a se adăposti, a se înmulți etc.

Vom observa, mai apoi, că nici lui Anouilh *jocul* nu-i este străin: demersul *ludic* se fondează pe impresia permanentă că rolurile ar fi fost distribuite în avans de un autor-regizor, iar trama piesei pare a fi cunoscută şi asumată de actori, ceea ce creează efectul de *theatrum mundi*, diluând tragismul textului şi pulverizându-l aproape complet, într-o atmosferă de facticitate, de artificiu teatral.

La aspectele enumerate mai sus se adaugă şi *intertextualitatea*: mai întâi, prin textul clasic, *citat* efectiv şi *inserat* aiurea, fără nici o noimă, în cel prezent (Vincent şi mama Euridicei recită, aparent fără a-şi da seama, pasaje întregi din piesa *On ne badine pas avec l'amour* a lui Alfred de Musset); în al doilea rând, prin *pastişarea* marii retorici a clasicismului (de exemplu, tiradele comico-groteşti, de un retorism grandilocvent, debitate de tatăl lui Orfeu, care contrastează frapant cu banalitatea zdrobitoare a aşa-zisului „mesaj"). Toate aceste elemente contribuie conjugat la prefigurarea unei estetici care conține, pe alocuri, germeni ai postmodernismului.

În sfârşit, şi în cazul lui **Tennessee WILLIAMS**, putem descifra unele aspecte postmoderne, destul de numeroase, dar care se situează nu atât la nivelul formal, (ca la cei doi autori francezi), ci mai degrabă la nivelul ideatic. Este vorba de o idee mai largă, mai generală, vehiculată de *postmodernismul neoumanist*, şi anume, aceea de *toleranță* (văzută, la autorul american, ca opus al extremismelor şi al fanatismelor de tot felul); ea anunță era unei noi morale, cea a *pluralității* şi a *dreptului la diferență.* Piesa lui Williams este un rechizitoriu la adresa barbariei primitive, care îşi are rădăcinile în intoleranță; această intoleranță nu se manifestă neapărat față de ignorarea sau sfidarea unor „norme" – morale, sociale ori religioase – (aspectul superficial), ci, mai cu seamă, față de ideea însăşi de „diferență", înțeleasă ca dreptul individului de a fi „altfel" decât majoritatea (aspectul profund). În zona conflictuală dintre puritanii mărginiți şi conformişti („norma") şi Val-Orfeu (abaterea de la „normă"), vom observa o opoziție fundamantală care defineşte, de fapt, ciocnirea dintre două coduri etice: cel al societății moderne, industriale şi cel al societății postmoderne, postindustriale. Codul etic al erei moderne a fost, în linii mari, caracterizat printr-un „ethos industrial care a susținut munca îndârjită", după cum arăta Alvin Toffler, în studiul intitulat *Al Treilea Val* [1, p.379]; această „atitudine a spiritului" a stat la baza formării *self made man*-ului, fiind văzută ca o rețetă a succesului. Morala amintită a condus, însă, după părerea lui Michel Foucault, la „instituirea conformismului social şi a disciplinei" [2, p.133]. Şi tocmai împotriva acestei mentalități, dezumanizante şi mecaniciste, aceea a „punctualității şi a

sincronizării", a „conformismului şi a standardizării" [1, p.380] – umanismul epocii postmoderne propune o morală, mult mai „laxistă" şi mai individualistă, de sorginte nietzscheană, aceea a disponibilității ființei umane față de „plăcere" şi față de redescoperirea „bucuriei de a trăi". Căci, după cum susține Jean-François Lyotard (*Économie libidinale*, 1974), modernismul nu a făcut decât „să încătuşeze dorința şi să o fixeze în forme opresive, prin familie, loc de muncă, economie şi stat" [2, p.135]. Unor astfel de forme opresive, care restricționează independența individului uman, Lyotard le opune, dimpotrivă, „o filosofie a vieții care afirmă desfăşurarea liberă a energiilor vitale". [2, p.144]

Ajungând în acest punct al discuției, putem repera la Williams şi o a doua idee situată în avans față de epoca sa, ce va forma o altă „cheie de boltă" a edificiului filosofic postmodern, şi care va fi susținută, mai ales, de adepții *postmodernismului vitalist* (sau *reconstructiv*) [2, p.136]: este vorba de necesitatea imperioasă a reîntoarcerii la Natură, la „Mater Genitrix", prin revitalizarea funcțiilor esențiale ale omului, şi, mai ales, prin repunerea în drepturi a *sexualității*, element vital, prea multă vreme disimulat sub masca unor „principii" austere, puritane. Abstinența pe termen lung – o ştim deja de la „Herr Doktor" Freud – îl alienează pe individ, nu doar față de partenerul său, nu doar față de societate, ci şi față de sine însuşi.

De aici pornesc multiplele frustrări care duc la schizofernie, iar personajele lui Williams se manifestă adesea printr-un comportament schizofernic. Linşarea lui Val-Orfeu din final este rezultatul a ceea ce Sergiu Pavlicencu defineşte (făcând referiri la *schizo-analiza* propusă de Gilles Deleuze), ca fiind „impulsurile inconştientului colectiv, care antrenează masele de oameni, fără ca acestea să-şi dea seama, în acțiuni care, adesea, zădărnicesc intențiile conştiente" [4, p.119].

De asemenea, „limbajul schizofrenic" (conform lui Deleuze), descris ca „limbajul nearticulat al dorinței" [4, p.119], este şi el prezent la Williams, atunci când Lady, frustrată şi ofuscată de dorința lui Val de a pleca, face gesturi vulgare, îl loveşte cu pumnii, cedând aceloraşi „impulsuri inconştiente", violente, despre care s-a vorbit mai sus. În descrierea acestei scene capitale pentru înțelegerea piesei,

Williams nu neglijază, desigur, cuvântul; dar, alături de el, foloseşte şi virtuțile expresive ale altui sistem de semnalizare: *body language* (limbajul corpului), care spune mai mult, uneori, despre ceea ce cuvântul se teme să exprime.

Față de distorsiunile grave şi periculoase ale fiziologicului (născute, cum s-a văzut, din reprimarea dorinței), dramaturgul propune ca alternativă ideea de viață sănătoasă, în armonie cu universul natural şi în concordanță cu menirea esențială a individului uman, care este până la urmă – să nu uităm – aceea de a-şi exercita funcțiile vitale şi de a perpetua specia. „Vitalismul", promovat mai târziu de unii teoreticieni sau scriitori postmoderni, s-a născut tocmai pentru a contracara efectele aberațiilor comportamentale generate de era industrială şi devenite manifeste în cea post-industrială.

Această idee postmodernă, a renormalizării funcționării ființei umane, în conformitate cu legile naturale, Williams doar o sugerează, fără a o teoretiza prea mult, fără a o transforma în „fetiş" ori în slogan (aşa cum face, de exemplu, în repetate rânduri, cu ideea de libertate). Totuşi, metafora sensibilă – evocată printr-un *flash-back* – a micului smochin care a rodit la bătrânețe şi pe care Lady l-a împodobit cu globuri şi steluțe, este foarte grăitoare şi emoționantă, arătând ataşamentul autorului şi al eroilor săi față de acest ideal, al non-sterilității, ca triumf al vieții asupra morții : „Am învins moartea !!" strigă Lady, uimită – tot atât ca şi strămoaşa sa biblică (soția lui Avraam) – de miracolul unei maternități întârziate şi nesperate.

În sfârşit, sub un alt unghi, fertilitatea personajului Lady-Euridice din finalul piesei, mai poate fi speculată şi ca o *deconstrucție* (postmodernă) a sensurilor fundamentale atribuite catabazei orfice în etapa arhaică. Spre deosebire de toate celelalte coborâri în infern ale diverşilor eroi mitologici, catabaza lui Orfeu nu era una fiziologică, nu era un mit al fertilității, ca poveştile unor cupluri demiurgice sau eroice din alte mitologii (Iştar-Ordumi, la vechii fenicieni, Isis-Osiris, în mitologia egipteană, Izanami-Izanagi, în cosmologia niponă, Savtri-Satyavan, la vechii indieni, în *Mahabharata* etc.). Catabaza orfică era specială, tocmai pentru că nu era legată de această finalitate a fertilității, a procreării ori a genezei (antopogeneză sau

cosmogeneză); ea era unică, pentru că urmărea să ilustreze altceva: momentul naşterii artei, ca proces creativ autonom, adică, *poiesis*, în senul platonician.

Or, se pare că Williams *deconstruieşte* aici însăşi structura semnificațiilor esențiale ale mitului orfic, întorcându-se, din contră, la paradigma catabazei fiziologice, aceea a recuperării partenerului în scopul procreării. Este adevărat, conform lui Salvatore Lo Bue (*La fisiologia del Mito*) [7, pp.90-99], această paradigmă fusese întâlnită într-una dintre cele mai îndepărtate invariante arhaice, unde era legată de fertilitate şi de agricultură; a existat, deci, în vechime, şi o „poveste a Orfeului triumfător", care nu intra în conflict cu zeii; aceea era o fabulă cu final fericit, în care Euridice era readusă la viață; dar această variantă a fost abandonată pe parcurs, iar amintirea ei nu mai persistă peste secole, căci acel Orfeu, (ca şi cel prezent în mitul argonauților şi al „lânii de aur"), este o figură a nulității poeziei. Vom remarca, totuşi, că dramaturgul american are intuiția şi bunul simț de a nu-şi „rata" tragedia, de a nu „eşua" melodramatic într-o poveste cu *happy end*; consecvent ideilor sale, Williams îi ucide în final pe Euridice şi Orfeu, fără ca ei să reuşească să aibă urmaşi.

Înainte de a încheia, vom mai puncta aici şi un ultim aspect al deschiderii lui Williams spre postmodernism. Într-un studiu intitulat *Mass Culture*, apărut în 1957, doi autori americani, David White şi Bernard Rosenberg analizează – în cadrul discuției despre era postmodernă – „unele schimbări capitale ce au loc în societatea contemporană", evidențiind, mai presus de orice, instaurarea unei „culturi universale de masă" („universal mass culture") [2, p.6]. Vom observa că tot 1957 este şi anul în care apare piesa lui Williams, *Orpheus Descending*; aşadar, cronologic vorbind, acest autor scrie teatru undeva la frontiera – destul de incertă, de altfel – dintre modernism şi postmodernism, intrând, fie că vrea sau nu, sub impactul zodiei numită *mass culture*.

Este adevărat, din nevoia de a se face jucat pe Broadway, Williams mai face, pe alocuri, unele (foarte) mici „concesii" publicului său, care nu este, întotdeauna, unul elitist (de exemplu, violența explicită, sau insistența asupra manifestărilor

sexualității – două stratageme intens utilizate în era postmodernă, care fac atracția cărților numite *best-seller* sau a producțiilor cinematografice cu succes de *box office*); dar, niciodată, acest rafinat dramaturg nu merge atât de departe încât să facă compromisuri la nivel artistic, altfel spus, nu cedează tentației *kitsch*, căreia îi sucombă (mult prea) mulți confrați de-ai săi, mai ales în epoca postmodernă.

În era post-nietzscheană, în care toate iluziile au fost spulberate, în care toate sistemele axiologice au fost desființate, unde „infernul sunt ceilalți" – vechii Zei ai Antichității... pot muri în pace.

Numai Omul, din ce în ce mai alienat față de lume şi de sine însuşi, continuă să caute ceva ce nu va găsi niciodată : Paradisul pierdut. Orice s-ar întâmpla, el nu va înceta febrila sa căutare, construindu-şi mereu lumi paralele, mituri compensatorii şi paradisuri artificiale. Îşi va găsi, poate, refugiul în spațiul oniric, în *science-fiction*, în investigarea subconştientului sau a paranormalului, în halucinația artificial provocată, sau – de ce nu ? – în întoarcerea la vechile repere ale acelui... mirific *illo tempore* al mitului şi la universul matern, protejat, al copilăriei omenirii.

Şi atunci... cine ştie ? Poate că vreun poet din viitor îşi va ridica din nou ochii spre Constelația Lirei, şi îi va apărea deîndată în minte o imagine aureolată de legendă, un chip trist şi familiar, imediat recognoscibil în configurația mentală a omului din toate timpurile. Încununat de laurii imortalității, căzut, dar nu învins, Orfeul mitologic, acel frumos rebel, va reveni să fascineze iar alți muritori, cu puterea lui de seducție irezistibilă... Iar umbra lui rătăcitoare va lumina din nou negura vremurilor, la fel ca aceea a lui Tamyris orbit, sau a lui Marsyas jupuit, reamintind oamenilor de sacrificiul Poetului pentru arta sa nemuritoare, dar şi de cruzimea zeilor față de cei ce cutează a se măsura cu dânşii.

Va fi atunci momentul ca *thracicul aed*, miticul strămoş al tuturor poeților şi muzicienilor, să fie rechemat de vreun bard (post-)post-postmodern din tenebrele Hadesului şi repus în drepturile sale, pentru a fi restituit generațiilor viitoare.

Referințe bibliografice

1. TOFFLER, Alvin. *Al Treilea Val* (1979), (trad. în rom. de Georgeta Bolomey şi Dragan Stoianovici), Ed. politică, Bucureşti, 1983.
2. PETRESCU, Liviu. *Poetica postmodernismului* (1995), Piteşti: Paralela 45, 1998.
3. COCTEAU, Jean. *La Machine infenale* (1934), Paris: Alain Moreau, coll. «Le Livre de Poche», 1992.
4. PAVLICENCU, Sergiu. *Tranziția în literatură şi postmodernismul*, Braşov: Ed. Universității „Transilvania”, 2002.
5. VODĂ-CĂPUŞAN, Maria. *Teatru şi mit*, Cluj-Napoca: Dacia, 1976.
6. BERGSON, Henri. *Le Rire*, Paris: Armand Colin, 1921.
7. LO BUE, Salvatore. *La Fisiologia del Mito*, Milano: Nuova Italia, 1998.

BIBLIOGRAFIE

TEXTE

1. ANOUILH, Jean : *Eurydice*, în vol. : *Pièces noires* (1941), Paris, Éd. Seghers, 1979.
2. COCTEAU, Jean : *Orphée* (*tragédie en un acte et un intervalle*) (1927), Paris, Éd. Stock, 2003.
3. WILLIAMS, Tennessee : *Orpheus Descending*, în : *Twaine's United States Authors Series*, New York, Twaine Publishers, 1960.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

1. ***_Cahiers Jean Anouilh_, No.19, Paris, Éd. Gallimard, 1990.
2. ***_Cahiers Jean Cocteau_ (Correspondance), No.11, Paris, Éd. Gallimard, 1990.
3. ***_Revue des Lettres modernes_, No. 298 / 03.03.1972 (nr. dedicat lui Jean Cocteau), Paris, Éd. Gallimard, 1972.
4. ACSAN, Ion : *Orfeu şi Euridice în literatura universală*, (antologie de texte) Bucureşti, Ed. „Albatros", 1981.
5. ALBÉRÈS, Raymond-Michel : *L'Aventure intellectuelle au XX^e siècle. Panorama des littératures européennes*, Paris, Éd. Albin Michel, 1959.
6. ALBOUY, Pierre : *Mythes et mythologie dans la littérature française*, Paris, Éd. Armand Colin, 1969.
7. ALLARDYCE, Nicoll : *World Drama from Aeschylus to Anouilh*, (capitolul *Anouilh*), London, Harrap Publishers, 1961.
8. ARISTOTEL : *Poetica*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1965.
9. ARTAUD, Antonin : *Le Théâtre et son double*, Paris, Éd. Gallimard, 1938.
10. ASLAN Odette : *L'Art du théâtre*, Paris, Éd. Seghers, 1963.

11. BALTAG, Cezar : eseul *Sfâşierea lui Orfeu*, în : *Eseuri*, Constanța, Ed. „Porto-Franco”, 1992.
12. BARTHES, Roland : *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, 1957.
13. BARTHES, Roland : *L'empire des signes*, Éd. du Seuil, 1970
14. BATTI, Georges : *Vie de l'art théâtral*, Paris, Éd. Plon, 1932.
15. BÉHAR, Henri : *Étude sur le théâtre Dada et surréaliste*, Paris, Éd. Gallimard, 1967.
16. BERGSON, Henri : *Le Rire*, Paris, Éd. Armand Colin, 1921.
17. BLANCHOT, Maurice : articolul *Le regard d'Orphée*, în : *Panorama de la nouvelle littérature française*, (coordonată de Gaëtan Picon - 1960), reed.: Paris, Éd. Gallimard, 1970.
18. BLANCHOT, Maurice : *Spațiul literar* (1960), Bucureşti, Ed. „Univers”, 1980.
19. BOREL, Jean-Pierre : *Théâtre de l'impossible*, Paris, Éd. de La Baconnière, 1963.
20. BOULANGER, André : *Orphée - Rapports de l'orphisme et du christianisme*, Paris, Éd. Armand Colin, 1925.
21. BOYANCÉ, Pierre de : *Le Culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris, Éd. Boccard, 1937.
22. BRISSON, Luc : *Orphisme et Orphée*, Genève, Éd. Droz, 1991.
23. CAILLOIS, Roger : *L'Homme et le Sacré* (1939), Paris, Éd. Folio, 1985.
24. CAILLOIS, Roger : *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Éd. Gallimard, 1938.
25. CALLEGARE G.V. : *Le Mythe d'Orphée et les mythes afins*, Paris, Éd. du Seuil, 1980.
26. CĂPUŞAN, Cornel : *Orfeu, motivul permanenței în lirica Renaşterii*, Cluj-Napoca, Ed. „Dacia”, colecția *Discobolul*, 1978.
27. CHEVALIER, Jean et GHEERBRANDT, Alain : *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éd. Laffont-Jupiter, 1982.

28. COCTEAU, Jean : *La difficulté d'être* (1927), Paris, Union Générale d'Éditions, 1978.
29. COCTEAU, Jean: *Journal d'un inconnu* (1942-1945), Paris, Éd. Stock, 1989.
30. COCTEAU, *La Machine infenale* (1934), Paris, Éd. Alain Moreau, coll. «Le Livre de Poche», 1992.
31. CUSSET, Christophe : *La Tragédie grecque,* Paris, Éd. du Seuil, 1997.
32. DE ROUGEMONT, Denis : *L'Amour et L'Occident,* Paris, Éd. José Corti, 1966.
33. DÉCOTE, Georges (et al.) : *Itinéraires littéraires, Le XX^e siècle* (Tome I), Paris, Éd. Hatier, 1991.
34. DERRIDA, Jacques : *L'Écriture et la différence*, (cap. *La structure, le signe, le jeu*), Paris, Éd. Nathan, 1967.
35. DHOMME, Pierre : *La Mise en scène, d'Antoine à Brecht*, Paris, Éd. Nathan, 1959.
36. DODDS, E.-R. : *The Greeks and the Irrational*, vol.V (1959), Los Angeles, Berkley, University of California Press, 1989.
37. DOMENACH, Jean-Marie : *Le Retour du tragique*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1981.
38. DRIMBA Ovidiu : *Istoria culturii şi civilizaţiei*, (vol. I), Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1984.
39. DRIMBA Ovidiu : *Teatrul de la origini şi pînă azi*, Bucureşti, Ed. „Albatros", colecţia „Sinteze", 1973.
40. DRIMBA, Ovidiu : *Istoria teatrului universal*, Bucureşti, Ed. „Saeculum", 2000.
41. DURAND, Gilbert : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, (1960), Paris, Éd. Dunod, 1992.
42. ECO, Umberto : *Opera deschisă* (1963), Bucureşti, Ed. pentru Literatura Universală, 1969.

43. ELIADE, Mircea : *De la Zamolxis la Gengis-Khan* (1970), Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1980.
44. ELIADE, Mircea : *Histoire des croyances et des idées religieuses* (1984-1986), Paris, Éd. Payot, 1987.
45. ELIADE, Mircea : *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Nizet, 1951.
46. ELIADE, Mircea : *Traité d'Histoire des Religions* (1949), Paris, Payot, 1975.
47. ELIADE, Mircea : *Aspects du Mythe* (1963), Paris, Éd. Gallimard, 1968.
48. ELIADE, Mircea : *La Nostalgie des origines* (1970), Paris, Gallimard, 1971.
49. ELIADE, Mircea : *Le Sacré et le Profane* (1957), Paris, Éd. Gallimard, 1965.
50. ELIADE, Mircea : *Mythes, Rêves et Mystères*, Paris,Gallimard, 1975.
51. ELIADE, Mircea : *Naissances mystiques*, Paris, Gallimard, 1959.
52. ELVIN, Bernard : *Teatrul şi interogaţia tragică* (1968), Bucureşti, Editura pentru Literatură universală, 1969.
53. ESCHIL : *Bassaridele* (tragedie repovestită) în : ACSAN, Ion : antologia *Orfeu şi Euridice în literatura universală*, Bucureşti, Ed. „Albatros", 1981.
54. FAGUET, Émile : *Drame antique, Drame moderne*, Paris, Éd. Nathan, 1978.
55. FALK, Signi L. : *Tennessee Williams*, în 'Twaine's United States Authors Series', (articolul : *Search for a Medium*, cap. *The Desperate Heroes*), New York, Twaine Publishers, 1961.
56. FEBVRE, Lucien : *Amour sacré, Amour profane*, Paris, Éd. Gallimard, Coll. «Idées», 1979.
57. FRAIGNEAU, André : *Jean Cocteau par lui-même*, Paris, Éd. du Seuil, 1957.
58. FRAZER, Sir James George : *The Golden Bough*, (1911-1918), London, Penguin Books, 1955.
59. FRYE, Northrop : *Anatomia criticii*, (1957), Bucureşti, Ed. „Univers", 1972.
60. FRYE, Northrop : capitolul *„Myth, Fiction and Dispalcement"*, în volumul *Fables of Identity. Studies in Mythology*, New York, Burlingame : Harcourt, Brace & World, 1963.

61. FRYE, Northrop : *The Secular scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1976.
62. GASSNER, John : *Direction in Modern Theatre and Drama*, New York, Holt Publishers, 1965.
63. GASSNER, John : *The Theatre in Our Times*, (cap. *Tennessee Williams*), New York, Crown Publishers, 1960.
64. GENETTE, Gérard : *La Littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1983.
65. GHEORGHIU, Mihnea : *Orfeu în infern*, Bucureşti, Ed. „Univers", 1978.
66. GIGNOUX, Henri : *Jean Anouilh*, Paris, Éd. du Temps présent, 1947.
67. GINESTIER, Paul : *Anouilh*, Paris, Éd. Seghers, 1969.
68. GIRARD, René : *Le Bouc Émissaire*, Paris, Éd. Grasset & Fasquelle, 1982.
69. GRESSET, Michel : articolul *Orphée sous les tropiques ou les thèmes dans le théâtre de Tennessee Williams*, în : *Le Théâtre moderne depuis la Deuxième Guerre mondiale*, Paris, Éditions du CNRS, 1973.
70. GRIGORESCU, Dan : *Aventura imaginii*, Bucureşti, Ed. „Meridiane", 1982.
71. GROMONT, Rémy de : articolul *Anouilh*, în : *Journal littéraire*, No.15, Paris, noembrie 2001.
72. HALEY, Darryl Erwin : *Certain Moral Values. A Rethoric of Outcast in The Plays of Tennessee Williams*, în vol. *Dissertations*, Montgomery, University of Alabama Press, 1997.
73. HAMBURGER, Kate : *De Sophocle à Sartre* (1961), Paris, Éd. Gallimard, 1962.
74. HARRISON, Jane Ellen : *Orpheus – Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge, U.K., Cambridge University Press, 1903.
75. HASSAN, Ihab : *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, (2nd edition), Madison, University of Wisconsin Press, 1982.
76. HAZARD, Paul : *Criza conştiinţei europene* (1935), Bucureşti, Ed. „Univers", 1973.

77. HIGHET, Gilbert : *The Classical Tradition, Greek and Roman. Influences on Western Literature*, London, Oxford University Press, 1959.
78. HUERGON Jacques : *Orphée avant Virgile*, Paris, Éd. Plon, 1987.
79. HUIZINGA, Johan : *Homo ludens* (1938), Bucureşti, Ed. „Humanitas", 1998.
80. JAUSS, Hans-Robert *: Experiență estetică şi hermeneutică literară*, Bucureşti, Ed. „Univers", 1987.
81. JUNG, Carl Gustav : *Psychologie et Religion* (1939), Paris, Éd. Folio Essais, 1981.
82. KERNAN, Alvin : *The Modern American Theater,* (cap. *Tennessee Williams*), New Jersey, Prentice Hall Inc., 1967.
83. KERNBACH, Victor : *Miturile esențiale*, Bucureşti, Ed. Ştiințifică şi enciclopedică, 1978.
84. KHIM, Jean-Jacques, SPRIGGE, Elisabeth, BÉHAR, Henri : *Cocteau – l'homme et les miroirs*, Paris, Éd. de la Table Ronde, 1968.
85. KRISTEVA, Julia : *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Éd. Folio Essais, 1983.
86. LÉVI-STRAUSS, Claude : *Anthropologie strucutrale*, Paris, Éd. Plon, 1958.
87. LÉVI-STRAUSS, Claude : *Mythologiques,* Paris, Éd. Payot, 1971.
88. LÉVI-STRAUSS, Claude : *Le Totémisme aujourd'hui,* Paris, Éd. Plon, 1969.
89. LO BUE, Salvatore : *La Fisiologia del Mito,* Milano, Ed. Nuova Italia, 1998.
90. LYOTARD, Jean-François : *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge,* (trad. în engl. De Geoff Bennington şi Brian Massumi. Prefață de Frederic Jameson), Durham, Duke University Press, 1991.
91. MARINO, Adrian : *Comparatism şi Teoria literaturii,* (1988), Iaşi, Ed. „Polirom", (seria *Collegium – Litere*), 1998.
92. MAXIM, Ion : *Orfeu, bucuria cunoaşterii*, Bucureşti, Ed. „Univers", 1976.
93. MĂNESCU, Clio : *Mitul antic elen şi dramaturgia contemporană,* Bucureşti, Ed. „Univers", 1977.
94. MUNTEANU, Romul : *Farsa tragică,* Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1976.

95. NIETZSCHE, Friedrich : *La Naissance de la tragédie de l'esprit de la musique* (1871), Paris, Éd. Payot, 1978.
96. OVIDIUS, Publius Naso : *Metamorfoze*, Bucureşti, ESPLA, 1957.
97. PANDOLFI, Vito : *Istoria teatrului universal* (vol. I – 1970), Bucureşti, Ed. „Meridiane", 1971.
98. PAVLICENCU, Sergiu : *Tranziția în literatură şi postmodernismul*, Braşov, Ed. Universității „Transilvania", 2002.
99. PETRESCU, Liviu : *Poetica postmodernismului*, (1992), Piteşti, Ed. „Paralela 45", seria *Deschideri*, 1998.
100. PICON, Gaëtan : *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Librairies Gallimard, 1960.
101. POULET, Georges : *Entre moi et moi*, Paris, Éd. Folio Essais, 1990.
102. POULET, Georges : *Études sur le temps humain*, Paris, Éd. Plon, 1956.
103. POULET, Georges : *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Éd. Folio Essais, 1988.
104. QUINN, Hobson : A History of the American Drama, (cap. *Tennessee Williams*), New York, Appleton Century, 1951.
105. RACHET, Guy : *La Tragédie grecque*, Paris, Éd. du Seuil, 1974.
106. RHODE, Erwin : *Psyché. Le Culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance en l'immortalité*, (tome X) (1952), Paris, Éd. Payot, 1953.
107. RICARDOU, Jean : *Pour une Théorie du Nouveau Roman*, Paris, Éd. du Minuit, 1971.
108. SIMON, Pierre-Henri : *Théatre et Destin*, Paris, Éd. Armand Colin, 1959.
109. SOREL, Reynal : *Orfeu şi Orfismul*, (1995), Bucureşti, Ed. „Teora", (col. *Universitas* – seria *Enciclopedia „U"*), 1998.
110. STANCIU, Virgil : *Orientări în literatura Sudului american*, (cap. *Cealaltă provincie a Unchiului Sam*), Cluj-Napoca, Ed. „Dacia", Colecția *Discobolul*, 1977.

111. STEINER George : *After Babel. (Aspects of Language and Translation)*, London, Oxford University Press, 1975.
112. SURER, Paul : *Le Théâtre français contemporain*, Paris, Société d'Éditions de l'Enseignement supérieur, 1964.
113. TOFFLER, Alvin : *Al Treilea Val* (1979), Bucureşti, Ed. politică, 1983.
114. VAN GENNEP, Arnold : *Les Rites de passage* (1909), Paris, Éd. Nourry, 1970.
115. VICO, Giambattista : *La science nouvelle*, (1729), Paris, Éd. Seghers, 1968.
116. VIER, Jacques : *Le Théâtre de Jean Anouilh*, Paris, Société d'Éditions de l'Enseignement supérieur, 1976.
117. VILLARD, Léonie : *Panorama du Théatre américain du Renouveau*, Paris, Éd. Seghers, 1964.
118. VODĂ-CĂPUŞAN, Maria : *Dramatis Personae*, Cluj-Napoca, Ed. „Dacia" (colecţia *Discobolul*), 1980.
119. VODĂ-CĂPUŞAN, Maria : *Évasion et révolte dans le théâtre contemporain*, (Teză de Doctorat) Cluj-Napoca, Universitatea „Babeş-Bolyai", 1969.
120. VODĂ-CĂPUŞAN, Maria: *Teatru şi mit*, Cluj-Napoca, Ed. „Dacia" (colecţia *Discobolul*), 1976.
121. VOLKELT, Johannes : *Estetica tragicului*, Bucureşti, Ed. „Univers", 1978.
122. WELLEK & WARREN : *Teoria literaturii*, Bucureşti, Ed. pentru Literatură Universală, 1967.
123. ZUMTHOR, Paul : *Le Masque et la Lumière*, Paris, Éd. du Seuil, 1979.
124. ZUMTHOR, Paul : *Langue, texte, énigme*, Paris, Éd. du Seuil, 1975.

ANEXA 1

ALOTROPIILE MITULUI LUI ORFEU ÎN LITERATURA UNIVERSALĂ

A. <u>În literatura Antichităţii greceşti</u>

1. Poemele orfice timpurii (secolele VII-IV î.e.n.)

1. PSEUDO-JUSTIN : *Testamentele*
2. THEOGONETOS din Tessalia sau CERCOPS : *Legendele sacre*
3. HERMESIANAX din Colofon : *Leontion*
4. APOLLONIUS din Rhodos : *Argonauticele*
5. DAMAGETOS : *Epitaf pentru Orfeu*
6. ANTIPATROS din Sidon : *Epitaf pentru Orfeu*
7. MOSCHOS : *Bocet la moartea poetului Bion*

2. Referiri la Orfeu în scrieri epice şi dramatice

1. DIODOR din Sicilia : *Biblioteca istorică* (I,23; III,65-67; IV,25)
2. PINDAR : *Pythicele* (IV)
3. EURIPIDE : *Alcesta*
4. PHANOCLES : *Eroşii sau tinerii frumoşi*
5. PLATON : *Banchetul*
6. DIOGENE Laertios : *Despre viețile şi doctrinele filosofilor* (în: *Introducere*, I, 1-3)

3. Poemele orfice târzii

1. APOLLONIUS din Rhodos : *Argonauticele* (Cartea I);
2. PSEUDO-ORFEU : *Argonauticele* (v. 1-55); *Pietrele rare*; *Imnurile orfice* : *«Către Protogonos»* (II), *«Către Apollo»* (XXXIV), *«Către titani»* (XXXVI), *«Către subpământeanul Hermes»* (LVII), *«Către Thanatos»* (LXXXVII).

4. Orfeu în teatrul antic grec

1. ESCHIL : *Bassaridele ; Agamemnon* (referiri).
2. EURIPIDE : *Alcesta* (referiri).

B. Orfeu în operele Antichității latine

1. Publius VERGILIUS Maro : *Georgice* (IV, 317-557); referiri în: *Bucolice* (III, 46; IV,55; VI, 30); *Eneida* (VI, 645-647); *Ţânţarul* (din *Appendix Vergiliana*, v. 268-294).
2. Publius OVIDIUS Naso : *Metamorfoze* (Cartea a X-a, 1-77)
3. Lucius Annaeus SENECA : referiri în: *Hercule pe muntele Oeta* (v. 1031-1100); *Hercule ieşit din minți*; *Medeea*..
4. Marcus Annaeus LUCANUS : *Orfeu* (poem)
5. Marcus Valerianus MARTIALIS : două epigrame în: *Cartea spectacolelor*; poemul *Lira* (în: *Apophoreta,* Cartea a IV-a, 165-166)
6. PAUSANIAS : referiri în: *Călătorii în Grecia* (Cartea a X-a, cap.30, 4-12)
7. LUCIAN din Samosata : referiri în: *Împotriva unui ignorant care cumpără cărți multe* (pamflet); *Despre astrologie.*
8. Quintus HORATIUS Flaccus : referiri în : *Ode* (I; XXIV, 13); *Ars Poetica* (v. 391-393)
9. Annicius Manilus Torquatus BOETHIUS : *Mângâierile filosofiei*

C. Orfeu în literatura medievală, renascentistă şi barocă

1. Poet englez anonim : *Sir Orfeo* (baladă medievală)
2. Francesco PETRARCA : scurte referiri în : *Rime* (CCCXXXII).
3. Maurice SCÈVE : *Délie* (dizena CCVI)
4. Angelo POLIZIANO : *Povestea lui Orfeu*
5. Thomas WATSON : *Orfeu* (sonet)
6. Poet elisabetan anonim : *Orfeu: Călătoria sa în infern*
7. Pierre de RONSARD : *Orfeu în formă de elegie* (în: *Sonete pentru Hélène*) (1565); scurte referiri în: *Imnul lui Calais şi Zethes* (în: *Imnuri*); adaptare în limba franceză a poemului *Argonauticele*, al lui Apollonius din Rhodos.
8. Francis BACON : *Orfeu sau filosofia* - în lucrarea: *Despre înțelepciunea anticilor* (1610)
9. Giambattista MARINO : *Orfeu* - în: *Cimpoiul* (1620)
10. Juan Martinez de JÀUREGUI Hurtado : *Orfeu*, (poem), (1624)
11. Lope DE VEGA : *Soțul cel mai statornic* (tragedie), (1630)
12. Francisco DE QUEVEDO : *Înfățişarea lui Orfeu ca întruchipare a soților fericiți* (romanță)
13. CALDERÓN de la Barca : *Divinul Orfeu* (1663)

D. Orfeu în literatura clasicismului

1. Pierre CORNEILLE : *Cucerirea Lânii de Aur*

E. Orfeu în literatura preromantică şi romantică

1. NOVALIS : *Orfeu* (poem neterminat, 162 versuri); referiri în poemul *Muzica*
2. Percy Byssche SHELLEY : *Orfeu* (1820, publicat posthum, în 1862)
3. Victor HUGO : *Orfeu* (în: *Legenda secolelor*, XXXVI, cap. *Idile*, I), (1883)
4. Mihai EMINESCU : fragment din *Memento mori* (în: *Panorama deşertăciunilor*), (1872)

F. Orfeu în lirica secolului XX

1. Paul VALÉRY : *Orfeu* (în: *Album de versuri vechi*)
2. Rainer Maria RILKE : *Orfeu, Euridice, Hermes* (în vol. *Poezii noi*), (1905); *Sonete către Orfeu* (părțile I-II)
3. Guillaume APOLLINAIRE : *Bestiarul sau cortegiul lui Orfeu*
4. Hilda DOOLITTLE : *Euridice*
5. Elysabeth MADOX ROBERTS : *Orfeu*
6. Pierre EMMANUEL : *Tânguirile Euridicei* (în vol. *Mormântul lui Orfeu*)
7. Gottfried BENN : *Moartea lui Orfeu*
8. Edith SITWELL : *Euridice*
9. David GASCOYNE : *Orfeu în lumea subpământeană*
10. Cesare PAVESE : *Nemângâiatul* (în: *Dialoguri cu Leucó*)

G. Orfeu în teatrul secolului XX

1. Victor SEGALEN : *Orfeu rege* (1921)
2. Jean COCTEAU : *Orfeu* (1927)
3. Jean ANOUILH : *Eurydice* (1941)
4. Tennessee WILLIAMS : *Orfeu în infern* (1957)
5. Vinicius de MORAES : *Orfeo negro* (1959)

H. <u>Orfeu în literatura română</u> (secolele XIX-XX)

1. George CĂLINESCU : *Doina lui Orfeu* (în vol.: *Lauda lucrurilor*), (1963)
2. Vasile VOICULESCU : *Orfeu* (în vol. *Veghe,* ciclul *Oracole*), (1944)
3. Lucian BLAGA : *Epitaf pentru Euridike* (în: *Poezii*), (1962)
4. Alexandru PHILIPPIDE : *Cândva, la Stix…*(în: *Poezii*), (1962)
5. Romulus VULPESCU : *Orfeu* (în: *Poezii*), (1965)
6. Nichita STĂNESCU : *Euridice* (în: *Dreptul la timp*), (1965)
7. Radu STANCA : *Elegie* (în: *Versuri*), (1966)
8. Ana BLANDIANA : *Unde-i mândria?* (în: *Călcâiul vulnerabil*), (1966)
9. Cezar BALTAG : *Răsfrângere cu spini* (în: *Răsfrângeri*), (1967)
10. Ion GHEORGHE : *Dragostea* (în: *Cavlerul trac*), (1969)
11. Tudor GEORGE : *Orfeu* (în *Țara migrenelor*), (1970)
12. Victoria-Ana TĂUȘAN : *Arta de a rămâne Euridice* (în *Catharsis*), (1970)
13. Laurențiu FULGA : *Moartea lui Orfeu* (roman, 1970)
14. Eugen JEBELEANU : *Orfeu* (în: *Hanibal*), (1972)
15. Leonid DIMOV : *Râde Euridice* (în: *Deschideri*), (1972)
16. Vasile NICOLESCU: *Orfeu îngenunchiat* (în: *Secțiunea de aur*), (1973)
17. Horia ZILIERU : *Eurydice* (în: *Plângând-o pe Eurydice*), (1973)
18. Ștefan Augustin DOINAȘ : *Sonete către Euridice* (în: *Anotimpul discret*), (1975)
19. Ion MAXIM : *Orfeu* (1975)
20. Octavian PALER : *Orfeu* (eseu poetic, în: *Mitologii subiective*), (1975)
21. Ion ACSAN : *Imn către Orfeu* (1979).

ANEXA 2.

MANIFESTĂRI ALE MITULUI LUI ORFEU ÎN CELELALTE ARTE :

A. <u>În muzică</u> :

1. În cadrul serbărilor muzicale ale Renaşterii
2. În lirica «pastorală»
3. Jacopo PERI şi Ottavio RINUNCCINI : *Euridice*
4. Claudio MONTEVERDI : *Orfeu*
5. Luigi ROSSI : *Orfeu*
6. Jean-Philippe RAMEAU : *Orfeu*
7. Christoph Willibald GLUCK : *Orfeu*
8. Darius MILHAUD : *Suferințele lui Orfeu*
9. Jacques OFFENBACH : *Orfeu în infern*
10. Franz Joseph HAYDN : *Orfeu*
11. Johann Christian BACH : *Orfeu în infern*
12. Francesco MALIPIERO : *Orfeu*
13. Ernst KRENEK : *Orfeu*
14. Jean-Baptiste LULLI : *Orfeu*
15. Alfredo CASSELLA : *Orfeu*
16. Franz LISZT : *Orfeu*
17. Léo DELIBES : *Orfeu în infern*

B. <u>În artele plastice :</u>

1. CHARON : Euridice şi Orfeu (bazorelief)
2. Gustave MOREAU : *Orfeu şi Muza* (tablou)
3. TINTORETTO : *Orfeu în infern* (tablou)
4. RUBENS : *Grădina iubirii* (tablou)
5. BRUEGEL cel Tânăr : *Orfeu în infern* (tablou)
6. Nicolas POUSSIN : *Inspirația poetului*; *Bacchanalele* (tablouri)
7. Jean-Baptiste Camille COROT : *Orfeu şi Euridice* (tablou)
8. Marcantonio RAIMONDI : *Orfeu* (tablou)
9. Eugène DELACROIX : detaliu în : *Dante şi Vergiliu în infern* (frescă)
10. Jean COCTEAU : *Orfeu* (frescă)

C. În « cea de-a şaptea artă »

1. *Le sang d'un poète* (*Sângele unui poet*) – 1930; film realizat de Studiourile « GAUMONT » din Paris; scenariul şi regia : Jean Cocteau.
2. *Orphée* (*Orfeu*) – 1950; film realizat în Studiourile « *GAUMONT* » din Paris; scenariul şi regia : Jean Cocteau; cu : Jean Marais (Orfeu), Maria Casarès (Euridice) şi François Périer (Heurtebise).
3. *Le Testament d'Orphée* (*Testamentul lui Orfeu*) – 1959; film realizat de Studiourile « *GAUMONT* » din Paris; regia şi scenariul : Jean Cocteau.
4. *The Fugitive Kind* (*Specia fugarilor*) – 1960; film realizat la Hollywood, USA; regia : Sydney Lumet; cu : Marlon Brando (Orfeu), Anna Magnani (Euridice) şi Joanne Woodward (Carol Cutrere).
5. *Orpheus Descending* (*Orfeu în infern*) – 1990; film realizat la Hollywood, USA; regia : Peter Hall ; cu: Vanessa Redgrave (Euridice) şi Kevin Anderson (Orfeu).
6. *Orfeo Negro* (*Orfeul negru*) – 1959; film realizat în Brazilia – coproducţie franco-braziliană (după o piesă a lui Vinicius de Moraes) – Marele premiu de la Cannes – 1959; regia : Marcel Camus.

ADNOTARE

Lucrarea reprezintă o abordare comparatistă a trei transpuneri dramatice moderne ale mitului lui Orfeu, create într-un interval de treizeci de ani (1927-1957) de către doi autori francezi, Jean Cocteau *(Orfeu,* 1927), şi Jean Anouilh (*Euridice*, 1941) şi, respectiv, unul american, Tennessee Willams (*Orfeu în infern*, 1957). Scopul urmărit este punerea în evidență a similitudinilor şi diferențelor pe care le comportă piesele menționate, raportate la mitul arhaic şi comparate între ele, relevându-se atât strategiile comune şi influențele interculturale (ce apropie cele trei variante), cât şi trăsăturile specifice, proprii viziunii fiecărui autor (care le separă). Caracterul ştiințific novator al studiului constă în stabilirea unor criterii de analiză ce alcătuiesc un model paradigmatic aplicabil oricăror fabule mitice preluate şi recreate în teatrul şi literatura contemporană. Axat pe mai multe metode de cercetare (comparatistă, structurală, semiotică, psihanalitică ş.a.), în funcție de aspectul urmărit într-o anumită secvență a analizei, modelul propus se structurează pe multiple coordonate de analiză: dinamica mitului, desacralizarea şi demitizarea, fidelitatea sau opoziția față de mitul originar la nivelul fabulei mitice şi al personajelor, spațio-temporalitatea dramatică şi jocul anacronismelor şi anatopismelor, deschiderea spre postmodernism ş.a.

De-a lungul periplului său secular, mitul lui Orfeu a îmbrăcat forme diverse şi a constituit nucleul unor numeroase alotropii, ajungînd, în cele din urmă, în epoca modernă, unde a fost reactualizat şi readaptat inclusiv în dramaturgie de către Jean Cocteau, Jean Anouilh şi Tennessee Williams. În toate cele trei variante moderne mitul lui Orfeu a fost desacralizat şi chiar demitizat, fabula fiind deconstruită şi reconstruită, iar personajele ajungînd să fie redimensionate, deposedate de aura lor eroico-legendară şi aduse la condiția omului contemporan. Mitul capătă noi sensuri şi semnificații simbolice, reflectate într-o „resemantizare” a fabulei mitice. Printre strategiile artistice ale adaptării mitului la noul „orizont de aşteptare” un rol important

joacă anacronismul şi anatropismil, formînd şi întreținînd o anumită ambiguitate prin suprapunerea planurilor mitic şi contemporan. Pe lîngă actualizarea mitului, anacronismul şi anatopismul vizează şi efecte diferite la cei dramaturgi: ironico-parodic – la Jean Cocteau, comic – la Jean Anouilh, sau tragic – la Tennessee Williams. Studiul efectuat permite evidențierea unor elemente, sesizabile atîte la nivelul formei, cât şi la cel al conținutului, iar, uneori, la ambele niveluri ale operei dramatice, care prefigurează postmodernismul (preluarea la modul parodic a fabulei mitice, ironia ca modalitate de distanțare, demersul ludic, pastişarea, intertextualitatea, pluralismul, dreptul la diferență etc.).

Cuvinte-cheie: mit, dramaturgie, teatru, transpunere, desacralizare, demitizare, analiză, interpretare, simbol, influență, fabulă, catabază, personaj, spațio-temporalitate, alotropie, anacronism, anatopism, modernitate, intertextualitate, ironie, parodie, ludic, postmodernism.

ABSTRACT

The present paper represents a comparative approach to three modern dramatic versions of the Orpheus myth, which were produced during a period of 30 years (1927-1957) by two French authors, Jean Cocteau *(Orpheus*, 1927) and Jean Anouilh (*Euridice*, 1941), and one American writer, Tennessee Williams (*Orpheus Descending*, 1957). The main aim is to disclose the similarities and differences of these plays in relation to the ancient myth and as compared one to another, in order to reveal both the common strategies and intercultural influences (that unite the versions), and the defining features representing the views of a particular writer (that separate them). The innovating scientific character of the study constitutes the establishment of some criteria of analysis that form a paradigmatic model applicable to any of the mythic stories revived and recreated by the contemporary theatre and literature. Following a number of methods of research (comparative, structural, semiotic, psychoanalytic, etc.), chosen according to the particular aspect of a certain sequence of analysis, the suggested model bases its structure on a great number of coordinates of analysis: the dynamics of myth, desacralization and demithisation, fidelity or opposition to the original myth on the level of the mythic narrative and its characters, the dramatic time and space relationship, the play of anachronisms and anathopisms, openness to postmodernism, etc.

During its literary history, the myth of Orpheus had different forms and represented the nucleus of numerous allotropes, and, reaching the modern period, it was revived and adapted, in drama, by, among others, Jean Cocteau, Jean Anouilh, and Tennessee Williams. In all of these three modern versions, the myth of Orpheus was desacralised and even demithisised, its narrative being deconstructed and reconstructed, its characters changed, remaining without their heroic and legendary status while acquiring a contemporary human condition. The myth receives new symbolic meanings reflected through a new semantic value of the mythic story.

Among the artistic strategies of adopting the myth to the new „horizon of expectation", an important role is played by anachronism and anathropism, forming and sustaining a certain ambiguity by juxtaposing the mythic and contemporary levels. Besides re-actualizing the myth, anachronism and anathopism regard the different effects in relation to the three dramatists: ironic-parodic – Jean Cocteau, comic – Jean Anouilh, tragic – Tennessee Williams. The study allows emphasizing the elements noticeable on both the level of form and content, which prefigures the postmodernism (reception of the mythic narrative on the level of parody, irony as the modality of establishing the distance, the ludicrous approach, intertextualism, pluralism, the right of being different, etc.).

Keywords: myth, drama, theatre, transposition, desacralisation, demithisation, analysis, interpretation, symbol, influence, narration, descending, character, space-temporality, allotropy, anachronism, anathopism, modernity, intertextuality, irony, parody, ludicrousness, postmodernism.

РЕЗЮМЕ

Диссертация представляет сравнительное исследование трех современных драматических переложений мифа об Орфее, созданных за три десятилетия (1927-1957) двумя французскими авторами: Жан Кокто (*Орфей*, 1927) и Жан Ануй (*Эвридика*, 1941) и одним американским: Теннесси Уильямс (*Орфей спускается в ад*, 1957). Основной целью исследования является выявление сходств и различий между этими пьесами посредством их сравнения и соотнесения с архаичесмим мифом, что позволяет определить как общие стратегии и межкультурные влияния (что их сближает), так и специфические черты, свойственные мировоззрению каждого писателя (что их отличает). Научная новизна работы состоит в определении ряда критериев анализа, лежащих в основе предлагаемой парадигматической модели, которая может применяться к исследованию любого мифологического сюжета, заимствованного и переработанного современными театром и литературой. Основанная на многих методах научного исследования литературы (сравнительный, структуралистский, семиотический, психаналитический и.др.), в зависимости от преследуемой задачи в различных местах анализа, предложенная парадигматическая модель структурируется на множестве координат анализа: динамика мифа, десакрализация и демифологизация, следование древнему мифу или отступление от него на уровне мифологического сюжета и персонажей, время и пространство в драматическом произведении, игра анахронизмов и анатопизмов, открытость к постмодернизму и другие.

На протяжении времени миф об Орфее принял различные формы, стал ядром многочисленных аллотропий, а в XX веке был актуализирован и переработан в драматургии такими авторами как Жан Кокто, Жан Ануй, Теннесси Уильямс, В современных драматических переложениях миф об Орфее

был десакрализован и частично демифологизирован, сюжет – деконструирован и переконструирован, а персонажи – переосмислены, лишены героико-легендарного ореола и доведены до уровня современного человека. Миф приобрел новые символические значения, выразившиеся в своеобразной «ресемантизации» античного сюжета. Среди стратегий приспособления мифа к новому «горизонту ожидания» большую роль играют анахронизмы и анатопизмы, поддерживающие определенную двойственность и создающие разные эффекты у трех упомянутых драматургов: иронико-пародический у Кокто, комический - у Ануя, трагический - у Уильямса. В заключительной части работы предпринята попытка выявления элементов позволяющих говорить о предварении в рассматриваемых пьесах поэтики постмодернизма.

Ключевые слова: миф, драматургия, театр, переложение, десакрализация, демифологизфция, анализ, интерпретация, символ, влияние, сюжет, персонаж, време и пространство, аллотропия, анахронизм, анатопизм, модерн, интертекстуальность, ирония, пародия, игра, постмодернизм.